DENIS DE ROUGEMONT

AMOR Y OCCIDENTE

EDITORIAL LEYENDA, S. A.

AMOR Y OCCIDENTE

DENIS DE ROUGEMONT

AMOR Y OCCIDENTE

Traducción de Ramón Xirau

Revisada por Joaquín Xirau

EDITORIAL LEYENDA, S. A.

Derechos Reservados. Queda hecho el depósito que marca la Ley.
México, D. F.

ADVERTENCIA

He dado el nombre de "libros" a las distintas partes de esta obra porque cada una esboza el contenido de un volumen de dimensiones ordinarias.

El gran número de hechos y de textos citados, el juego de los "leit-motiv" entrelazados, podrían desorientar a algunos lectores si no diera aquí la clave de mi composición. El primer libro expone el contenido oculto de la leyenda o del mito de Tristán. Constituye un descenso a los círculos sucesivos de la pasión. El último libro indica una actitud humana diametralmente opuesta y acaba, así, la descripción de la pasión, porque sólo se conocen las cosas sobrepasadas o, por lo menos, aquellas cuyos límites —aun sin ser franqueados— ha sido posible vislumbrar.

Por lo que atañe a los libros intermedios: el segundo intenta remontar a los orígenes religiosos del mito, mientras que los siguientes describen sus efectos dentro de los más variados dominios: mística, literatura, arte de la guerra, moral del matrimonio.

El placer de hablar de las cosas del amor es un pretexto muy poco convincente cuando se trata de un volumen tan denso. Dudosa ventaja además: nos sonrojaría compartirla con tantos autores de éxito fácil. De ahí que me haya impuesto algunas dificultades. No he querido halagar ni despreciar lo que Stendhal denomina el amor-pasión, pero he intentado describirlo como un fenómeno histórico, de origen propiamente religioso. Los hombres y las mujeres toleran fácilmente que se hable de amor. Jamás se cansan de ello por común que el discurso sea; por poco que sea el rigor con que se ejerza la crítica temen que se defina la pasión. Según Laclos la mayoría "renunciaría incluso a sus placeres si debieran costarle el esfuerzo de una reflexión". Por donde

http://www.esnips.com/web/Linotipo

se entiende que este libro mostrará su necesidad en la medida en que al principio, haya disgustado; y sólo será útil si convence a los que hayan tomado conciencia, al leerlo, de las razones que podrían tener para encontrarlo desagradable. Muchos reproches me valdrá este procedimiento. Los enamorados me creerán cínico y los que jamás han conocido la pasión verdadera se sorprenderán al ver que le consagro un libro entero. Unos dirán que se pierde el amor al definirlo; los otros que al hacerlo se pierde el tiempo. ¿A quién agradaré? ¿A los que quieren saber o incluso acaso sanar?

He partido de un tipo *de pasión tal como lo viven los occidentales, en una forma extrema, excepcional en apariencia: el mito de Tristán e Iseo. Si queremos comprender en nuestras vidas el sentido y el fin de la pasión necesitamos este punto de partida fabuloso, este ejemplo resplandeciente y "común"—en el mismo sentido en que se dice de un horno que es de la "comunidad" y por ende único* [1].

Queda entendido, pues, que he simplificado. ¿Para qué desperdiciar el tiempo y el estilo insistiendo una vez más en explicar que la realidad es más compleja que todo lo que de ella se puede decir? De que la vida sea confusa no se sigue que una obra escrita deba imitarla. Si en ocasiones dogmatizo pido perdón a aquellos de mis lectores que crean que mis estilizaciones perjudican el sentido profundo del mito.

Arrastrado por mis análisis a dominios ordinariamente reservados a los "especialistas", he aprovechado cuanto me ha sido posible ciertos trabajos considerados como clásicos y también algunos más. Y si sólo he citado un número bastante restringido de ellos, no siempre ha sido por ignorancia, sino por la preocupación de no salirme de lo esencial. ¿Me perdonarán los hombres de ciencia el haber intentado un esfuerzo de síntesis que toda su formación técnica condena? A falta de una ciencia universal que necesitaríamos varias vidas para dominar me limité a buscar aquí y allá confirmaciones oportunas para ciertas perspectivas puramente intuitivas. Encontré, por otra parte, más de

1 Traducimos la palabra "banal" del texto francés por "común" y "comunidad" para dar una idea del juego de palabras del autor. En francés la palabra "banal" tiene dos sentidos: el sentido inicial se refiere al horno "banal", es decir, público. El segundo sentido es el más corriente de trivial. (N. del T.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

lo que necesitaba, y he publicado sólo un resumen de mis pesquisas. Este compromiso me expone a un doble peligro. Acaso hubiera convencido a algunas lectoras si no hubiese dado pruebas y me habría ganado la estimación de los especialistas si no hubiese sacado conclusiones de sus trabajos... En esta enojosa situación sólo me queda una esperanza: la de instruir a las lectoras divirtiendo a los hombres de ciencia.

Viví este libro durante toda mi adolescencia y mi juventud; lo he concebido en forma de obra escrita desde hace dos años y lo he nutrido con algunas lecturas; lo he redactado, en fin, en cuatro meses. Lo cual me recuerda las palabras de Vernet a propósito de un cuadro que vendía bastante caro: "Me ha exigido una hora de trabajo, y toda la vida..."

D. de R.

LIBRO PRIMERO

EL MITO DE TRISTAN

1.—El triunfo de la novela y lo que oculta.

"Caballeros, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y de muerte?..."

—No habría cosa que tanto nos deleitara.

Es el rasgo esencial de un arte infalible que nos lleva desde el umbral del cuento al estado de anhelo apasionado en que nace la ilusión novelesca. ¿De dónde viene este hechizo? y ¿qué complicidades es capaz de suscitar en nuestros corazones este artificio de "retórica profunda"?

Que el acorde de *amor* y de *muerte* sea el que promueve en nosotros las más profundas resonancias, es un hecho que establece ya, a primera vista, el éxito prodigioso de la *novela*. Otras razones más secretas existen para ver en él una definición de la conciencia occidental...

Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones. El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental, no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental.

Pero el entusiasmo que demostramos por la novela o por la película nacida de la novela; el erotismo idealizado difundido en toda nuestra cultura, en nuestra educación, en las imágenes que constituyen el ador-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

no de nuestras vidas; la necesidad de evasión exasperada por el tedio mecánico; en fin, todo en nosotros y alrededor nuestro glorifica de tal modo la pasión que hemos llegado a ver en ella una promesa de vida más vivaz, un poder que transfigura lo que está más allá de la felicidad y del sufrimiento: una ardiente beatitud.

En la "pasión" no sentimos ya "lo que sufre" sino "lo apasionante". Sin embargo la pasión de amor significa, *de hecho*, una desgracia. La sociedad en que vivimos y cuyas costumbres, bajo este aspecto, apenas han cambiado, desde hace siglos, reduce, nueve veces sobre diez, el amor pasión, a revestir la forma del adulterio. Bien sé que los amantes invocarán los casos de excepción, pero la estadística es cruel: refuta toda poesía.

¿Vivimos acaso en una ilusión tal, en una "mixtificación" de tal género que verdaderamente hayamos olvidado esta desgracia? O ¿hay que creer que en secreto preferimos lo que nos hiere y nos exalta a lo que parece colmar nuestro ideal de vida armónica?

Estrechemos más el cerco en torno a esta contradicción mediante un esfuerzo que *debe* parecer desagradable, ya que tiende a destruir una ilusión. Afirmar que el amor-pasión significa, de hecho, el adulterio, es insistir en la realidad que nuestro culto del amor disfraza y transfigura a la vez; es poner a la luz aquello que este culto disimula, rechaza y se niega a nombrar para permitirnos un ardiente abandono a lo que no osaríamos reivindicar. La resistencia misma que experimentará el lector para reconocer que pasión y adulterio se confunden las más veces en nuestra sociedad ¿no es acaso una primera prueba de este hecho paradójico: que queremos la pasión y la desgracia a condición de no confesar jamás que las queremos como tales?

Para quien nos juzgara según nuestras literaturas, el adulterio parecería una de las ocupaciones más importantes a que se entregan los occidentales. Pronto terminaríamos la lista de las novelas que no lo aluden por nada; y el éxito alcanzado por las otras, las complacencias que despiertan, la pasión misma con que a veces se las condena, todo muestra con suficiente claridad cuál es el sueño de los desposados bajo un régimen que ha hecho del matrimonio un deber y una comodidad. ¿Qué serían, sin el adulterio, todas nuestras literaturas? Viven de la "crisis del matrimonio". Es probable también que la mantengan, sea que "canten" en prosa o en verso aquello que la religión considera como

http://www.esnips.com/web/Linotipo

un crimen, y la ley como una contravención, o que por el contrario, se diviertan con ello, y que de ello saquen un repertorio inagotable de situaciones cómicas o cínicas. Derecho divino de la pasión, psicología mundana, éxito del trío en el teatro, lo mismo si lo idealizamos, lo sutilizamos o lo ironizamos ¿qué hacemos sino convertir el tormento indecible y obsesionante del amor en ruptura de la ley? ¿O es que queremos evadirnos de su horrible realidad? Convertir la situación en mística o en farsa es, en todo caso, confesar que es insoportable... Mal casados, decepcionados, sublevados, exaltados o cínicos, infieles o engañados: de hecho o en sueño, en el remordimiento o en el temor, en el placer de la revuelta o la ansiedad de la tentación, hay pocos hombres que no se reconozcan por lo menos en una de estas categorías. Renuncias, compromisos, rupturas, neurastenias, irritantes y mezquinas confusiones de sueños, de obligaciones, de complacencias secretas, la mitad de la desgracia humana se resume en esta palabra: adulterio. A pesar de todas nuestras literaturas —o acaso precisamente a causa de ellas— puede parecer a veces que nada se haya dicho aún sobre la realidad de esta desventura, y que ciertas cuestiones de las más *ingenuas,* en este campo, hayan sido más bien resueltas que planteadas...

Por ejemplo: una vez comprobado el mal ¿hay que echar la culpa a la institución del matrimonio o, por el contrario, a "algo" que la arruina en el propio corazón de nuestras ambiciones? ¿Es verdaderamente, como lo piensan muchos, la concepción denominada "cristiana" del matrimonio la que causa todo nuestro tormento, o es, por el contrario, una concepción del amor que acaso no se ha visto desde un principio que hace este vínculo insoportable?

Resulta patente que el Occidente ama *por lo menos tanto* lo que destruye como lo que afirma "el bienestar de los esposos". ¿De dónde puede venir semejante contradicción? Si el secreto de la crisis del matrimonio es simplemente la atracción de lo prohibido ¿de dónde nos viene este gusto por la desgracia? ¿Qué idea del amor encubre? ¿Qué secreto de nuestra existencia, de nuestro espíritu, acaso de nuestra historia?

2.—El Mito.

Existe un gran mito europeo del adulterio: la historia de Tristán e Iseo. A través del extremado desorden de nuestras costumbres, en la confusión de las morales y de los inmoralismos que de ellas viven, en los elementos más puros de un drama, esta forma mítica se transparenta a veces a través de una filigrana, como una gran imagen simple, una especie de tipo primitivo de nuestras más complejas torturas.

Y así como los poetas para evitar las confusiones de nuestra lengua, acostumbran referir las palabras a sus orígenes lejanos, es decir a la cosa o al acto que se piensa que primitivamente designaban, quisiera referir a este mito ciertas confusiones de nuestras costumbres. "Etimología de las pasiones" menos engañosa que la de las palabras, ya que se encuentra en su existencia y no en alguna ciencia hipotética su inmediata comprobación.

Pero se dirá, en primer lugar, ¿es cierto que la novela de Tristán sea un mito? Y en este caso ¿no destruiremos su encanto al intentar analizarlo?

No podemos creer ya que el mito sea sinónimo de irrealidad o de ilusión. Muchos mitos manifiestan entre nosotros una fuerza demasiado incontestable. Pero el abuso que se hace de la palabra nos obliga a definirla de nuevo.

Podríamos decir de manera general que un mito es una historia, una fábula simbólica, simple e impresionante, que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas. El mito permite abarcar

http://www.esnips.com/web/Linotipo

de una ojeada ciertos tipos de *relaciones constantes* y librarlas de la confusión de las apariencias cotidianas.

En un sentido más restringido, los mitos traducen las *reglas de conducta* de un grupo social o religioso. Proceden del elemento *sagrado* en torno al cual se ha constituído el grupo. (Relatos simbólicos de la vida y de la muerte de los dioses, leyendas que explican los sacrificios o el origen de los tabús, etc). Muchas veces se ha observado que un mito no tiene autor. Su origen tiene que ser *oscuro* y su propio sentido lo es en parte. Se presenta como la expresión anónima de las realidades colectivas, o más exactamente: comunes. La obra de arte—poema, cuento o novela—se distingue, pues, radicalmente del mito. Su valor sólo depende, en efecto, del talento de su creador. Lo que en ella importa es justamente aquello que no importa en el caso del mito: su "belleza" o su "verosimilitud" y todas sus cualidades de éxito singular (originalidad, habilidad, estilo, etc.).

Pero el carácter más profundo del mito es el poder que sobre nosotros tiene, generalmente sin que nosotros lo sepamos. Una historia, un acontecimiento, incluso un personaje, se convierten en mitos gracias al imperio que ejercen en nosotros y como a pesar nuestro. Una obra de arte, como tal, no tiene, propiamente hablando, un poder de constricción sobre el público. Por muy bella y poderosa que sea, siempre puede ser criticada o gustada por razones individuales. No ocurre lo mismo con el mito: su enunciado desarma toda crítica, reduce al silencio la razón o, por lo menos, la hace ineficaz.

Me propongo considerar al *Tristán* no como obra literaria sino como tipo de las relaciones del hombre y la mujer en un grupo histórico dado: la selección social, la caballería de los siglos XII y XIII. Verdad es que este grupo ha sido disuelto desde hace tiempo. Sin embargo estas leyes son todavía nuestras de manera secreta y difusa. Profanadas y denegadas por nuestros códigos oficiales, se han hecho tanto más apremiantes desde el momento en que sólo tienen poder sobre nuestros *sueños*.

Muchos de los rasgos de la leyenda del Tristán son característicos del mito. En primer lugar, el hecho de que el autor—suponiendo que fuera uno y sólo uno—nos sea enteramente desconocido. Las cinco versiones "originales" que nos quedan son modificaciones de un arquetipo del que no se ha podido encontrar el más mínimo rastro [1].

1 Es bastante fácil eliminar, por una comparación crítica, las fantasías

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Un aspecto mítico de la leyenda del Tristán, es el elemento *sagrado* que utiliza [2]. El desarrollo de la acción y los efectos que debía ejercer en el auditorio dependen en cierto modo (que más tarde precisaremos) de un conjunto de reglas y de ceremonias que no es sino la costumbre de la caballería medieval. Ahora bien, las "órdenes" de caballería fueron a menudo llamadas "religiones". Chastellain, cronista de Borgoña, llama así a la orden del Toison de oro (la más reciente) y habla de ella como de un misterio sagrado en un siglo en que, a pesar de todo, la caballería no era sino una supervivencia [3].

La naturaleza misma de la oscuridad que descubrimos en la leyenda denota, en fin, su profundo parentesco con el mito. La oscuridad del mito en general no reside en su forma de expresión [4]. Está relacionada, por un lado, con el misterio de su origen y, por otro, con la importancia vital de los hechos que el mito simboliza. Si estos hechos no fueran oscuros *o si no se tuviera algún interés en oscurecer su origen y su alcance para sustraerlos a la crítica,* no habría necesidad del mito. Podríamos contentarnos con una ley, un rasgo moral, o incluso un cuento que tuviera el papel de un resumen mnemotécnico. No hay mito mientras sea permitido atenerse a las evidencias y expresarlas de manera manifiesta o directa. Al contrario, el mito aparece cuando es peligroso o imposible confesar cierto número de hechos sociales o religiosos, o de relaciones efectivas, que, sin embargo, se quieren conservar o es imposible destruir. No necesitamos ya del mito para expresar las verdades de la ciencia: las consideramos en efecto de una manera perfectamente "profana" y ganan mucho gracias a la crítica individual. *Pero tenemos necesidad de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte* y que provoca la destrucción de quienes se abandonan a ella con toda su alma. Y es que, aun cuando nuestras morales oficiales y nuestra razón la condenan, queremos salvar esta pasión y anhelamos esta desventura. La oscuridad del mito nos pone en condiciones de acoger su contenido disfra-

individuales de los cinco autores. En el análisis del contenido de la leyenda que se encontrará en el capítulo 5, vamos a omitir estas variantes porque se explican demasiado fácilmente por circunstancias pasajeras, o gustos personales del autor.

2 Ver apéndice 1.

3 Apéndice 2.

4 En este caso sería el lenguaje del poema; y sabemos que es de los más simples.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

zado y de gozar de ella mediante la imaginación sin tomar, sin embargo, conciencia bastante clara para que se ponga en evidencia la contradicción. Así se encuentran protegidas de la crítica ciertas realidades humanas que sentimos o presentimos como fundamentales. El mito *expresa* estas realidades en la medida en que nuestro instinto lo exige, pero las *vela* también en la medida en que la luz del día o la razón [1] las amenaza.

Con su origen desconocido o mal conocido, con su carácter primitivamente sacro, velando el secreto que expresa ¿acaso posee la Novela mítica del Tristán las cualidades *apremiantes* de un verdadero mito? No podemos evitar esta cuestión. Nos lleva al corazón del problema y de su actualidad.

Precisemos que las reglas caballerescas que en el siglo XIII tenían una función perfectamente apremiante, sólo intervienen en la Novela a título de *obstáculo mítico* y de *figuras rituales* de retórica. Sin ellas, la fábula no hubiera encontrado pretexto para su renovado resurgimiento, y, sobre todo, no habría podido inponerse sin discusión a los auditores. Hay que ver claramente que estas "ceremonias" sociales son medios para hacer admitir un *contenido* antisocial que es la pasión. La palabra *contenido* tiene aquí toda su fuerza: la pasión de Tristán e Iseo se halla literalmente "contenida" en las reglas de la caballería. Sólo bajo esta condición podrá expresarse en la penumbra del mito. Ya que en tanto que pasión que desea la Noche y triunfa en una Muerte que la transfigura, representa, para toda Sociedad, una amenaza violenta e intolerable. Es pues necesario que los grupos constituídos sean capaces de oponerle una estructura sólidamente trabada, para que encuentre la ocasión de exteriorizarse sin causar mayores estragos.

Si en un tiempo dado la trama social se debilita o el grupo se disocia, el mito dejará de ser un mito en el sentido estricto. Pero ganará en *fuerza* subterránea y en violencia anarquizante todo lo que haya perdido de fuerza constrictiva y en posibilidades de transmisión en forma velada y admisible. A medida que la caballería aun en su forma profanada del "saber vivir"—modos que se deben observar si

1 Puesto que la razón de que hablo en este momento es la razón profanadora que se ejerce a expensas de lo sagrado colectivo y que libera al individuo de él. Si el racionalismo ha pasado al rango de doctrina oficial, no debemos olvidar su eficacia propiamente *sacrílega*, antisocial, "disociadora".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

se quiere ser un caballero—pierde sus últimas virtudes, la pasión "contenida" en el mito se difundirá en la vida cotidiana, invadirá lo subconsciente—exigirá nuevas constricciones, las inventará si hace falta... Porque como veremos no sólo la naturaleza de la sociedad sino el ardor mismo de la pasión sombría exigen una confesión *disimulada.*

El mito, en el sentido estricto del término, se constituyó en el siglo XII, es decir en un período en que las selecciones hacían un vasto esfuerzo para ordenar lo social y lo moral. Tratábase de "contener", precisamente, los impulsos del instinto destructor: porque la religión, al atacar, lo exasperaba. Las crónicas, los sermones y las sátiras de este siglo nos revelan que conoció una primera "crisis del matrimonio". Reclamaba una viva reacción. El éxito de la "Novela de Tristán" consistió en ordenar la pasión en un marco en que pudiera expresarse mediante satisfacciones simbólicas. (Así la Iglesia "comprendió" el paganismo de sus ritos).

Ahora bien, incluso si este marco desaparece, subsiste la pasión. No es menos peligrosa para la vida de la Sociedad y tiende a suscitar por parte de ésta, una ordenación equivalente. De ahí la permanencia histórica no sólo del mito en su forma primera, sino de la *exigencia mítica* a que respondía la Novela.

Si ampliamos nuestra definición, llamaremos ahora mito a esta permanencia del tipo de relaciones y de reacciones que provoca. El Mito de Tristán e Iseo no será ya tan sólo la Novela sino el fenómeno que éste ilustra y cuya influencia no ha dejado de extenderse en nuestros días. Pasión de la naturaleza oscura, dinamismo excitado por el espíritu, posibilidad preformada en busca de un apremio que lo exalta, hechizo, terror o ideal: tal es el mito que nos atormenta. Lo hace más peligroso el haber perdido su forma primitiva. Los mitos caídos se hacen venenosos como las verdades muertas de que habla Nietzsche.

3.—Actualidad del mito; razones de nuestro análisis.

No es necesario haber leído el *Tristán* de Béroul o el de M. Bédier, ni oído la ópera de Wagner para sufrir en la vida cotidiana el imperio de la nostalgia de aquel mito. Se descubre en la mayoría de nuestras novelas y de nuestras películas, en su influencia sobre las masas, en las complacencias que despiertan en el corazón de los burgueses, de los poetas, de los mal casados, de las modistillas que sueñan en amores milagrosos. Actúa el mito dondequiera que se sueñe en la pasión como en un ideal y no se tema como una fiebre maligna; dondequiera que su fatalidad sea evocada, invocada, imaginada como una bella catástrofe digna del deseo y no como una simple catástrofe. Vive de la vida de quienes creen que el amor es un destino (el filtro de la Novela); que se cierne sobre el hombre impotente y cautivo para consumirlo en el fuego puro; más fuerte y más verdadero que la felicidad, la sociedad y la moral. Vive de la vida del romanticismo que en nosotros llevamos; es el gran misterio de la religión de que se hicieron sacerdotes inspirados los poetas del siglo pasado.

La prueba de esta influencia y de su naturaleza mítica es, por otra parte, inmediata. Se nos dará aquí por una cierta repugnancia del lector al considerar mi proyecto. La Novela de Tristán nos parece como "sagrada" en la exacta medida en que se considera que cometo un "sacrilegio" al intentar analizarla. Este reproche de sacrilegio reviste un sentido bien anodino si se piensa que, en las sociedades primitivas, se traducía no por esta repugnancia que preveo sino por la ejecución del culpable. Lo sagrado que aquí está en juego no es sino una supervivencia oscura y degradada. No corro, pues, otro riesgo que el de

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ver que el lector cierra el volumen en esta misma página. (Y en verdad el sentido inconsciente de semejante gesto es nada menos que el de ejecutar al autor. Queda sin embargo, sin efecto). Pero si me eximes de culpa ¡oh lector! ¿no me será permitido creer que esto significa que la pasión no es sagrada para ti? ¿o habré de pensar simplemente que los hombres de hoy en día no son más débiles en sus pasiones que en sus gestos de reprobación? A falta de enemigos declarados ¿dónde estará la valentía exigida a los escritores? ¿Tendrán que ejercerla contra sí mismos?

Confieso que sentí desprecio al ver que uno de los comentadores de la leyenda de Tristán la definía como una "epopeya del adulterio". La fórmula es sin duda exacta si nos limitamos a considerar el dato escueto de la Novela. No deja de parecer menos vejatoria y "prosaicamente" restrictiva. ¿Puede sostenerse que el verdadero tema de la leyenda sea la falta moral? El *Tristán* de Wagner, por ejemplo, ¿no sería más que la ópera del adulterio? Y el adulterio, en fin, ¿no es más que eso? ¿Una palabra ruin? ¿Una ruptura de contrato? Es también eso. No es más que esto en muchísimos casos; pero es, a menudo, mucho más: una atmósfera trágica y apasionada, más allá del bien y del mal, un bello drama, un drama espantoso... Es un drama, en fin, una novela, un *romance* [1]. Y romanticismo viene de romance.

El problema se ensancha magníficamente—y paralelamente empeora mi caso. Daré mis razones para perseverar. El lector juzgará si son diabólicas.

La primera es que hemos llegado a un punto de desorden social en que el inmoralismo se revela más enervante que en las antiguas morales. El culto del amor-pasión se ha *democratizado* en tal forma que pierde sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual. Queda un confuso y difuso sufrimiento, algo de impuro y triste, cuyas causas falsamente sagradas, a mi parecer, no perderemos nada en profanar: literatura de la pasión, publicidad, "propaganda" comercial de lo que fué un secreto religioso... Hay que afrontar todo esto aunque sólo sea para salvar al mito de los abusos de su extremada vulgarización. Y tanto peor para el sacrilegio. La poesía tiene otras posibilidades.

1 Traducimos la palabra francesa "roman" (novela) por las dos expresiones "novela" y "romance" para conservar el juego de palabras etimológico del texto francés. (N. del T.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Mi segunda razón no es la de un defensor de la belleza, aun maldita, sino la de un hombre que tiene el gusto de ver con claridad, de tomar conciencia de su vida y de la vida de sus contemporáneos.

Si me intereso por el mito es porque permite destacar una *razón simple* de nuestra confusión presente. Permite también formular ciertas *relaciones permanentes*, ahogadas bajo las vulgaridades minuciosas de nuestros psicólogos. Permite, en fin, poner al desnudo cierto *dilema* cuya severa realidad están a punto de hacernos olvidar nuestra vida precipitada, nuestra cultura y las murmuraciones de nuestras morales. Levantar el mito de la pasión en su violencia primitiva y sacra, en su pureza monumental, como una ironía saludable sobre nuestras complacencias tortuosas y sobre nuestra impotencia para escoger con valor entre la Norma del Día y la Pasión de la Noche; levantar esta figura de la muerte de los Amantes que exalta el angustioso y vampiresco crescendo del segundo actor de Wagner, tal es el primer objeto de esta obra; y el éxito que ambiciona es llevar al lector al umbral de la elección: "¡Esto he querido!" o "¡Que Dios me libre de ello!"

No estoy seguro de que la conciencia clara sea útil de una manera general y por sí misma. Ni de que las verdades útiles puedan ser proclamadas en la plaza pública. Pero sea cual fuere la "utilidad" de mi empresa, nuestro destino de hombres occidentales es cada vez más el de adquirir conciencia de las ilusiones de que vivimos. Y acaso la función del filósofo, del moralista, del creador de formas ideales, sea simplemente la de aumentar la conciencia, es decir, el desasosiego de los hombres... [1].

¿Quién sabe adónde puede llevarnos todo esto?

Pero es ya tiempo de pasar a la operación anunciada. La condición de su éxito reside sin duda en una cierta frialdad con que la llevaremos a cabo. Sordos y ciegos ante los "encantos" del relato intentemos resumir "objetivamente" los hechos que nos aporta y las razones que propone, o que, muy cuidadosamente, omite.

1 Traducimos por desasosiego la expresión francesa "Mauvaise conscience". (N. del T.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

4.—El contenido manifiesto de la Novela de Tristán. [1]

"Amors par force vos demeine!"
(*Béroul.*)

Tristán nace en la desgracia. Su padre acaba de morir y su madre Blancaflor no sobrevive a su nacimiento. De ahí el nombre del héroe, la sombría coloración de su vida, y el cielo bajo de nubes tempestuosas que cubre la leyenda. El rey Marcos de Cornualles, hermano de Blancaflor lleva al huérfano a su corte y lo educa.

Primera proeza o hazaña es la victoria de Tristán sobre el Morholt. Este gigante irlandés, viene, como el Minotauro, a exigir su tributo de muchachas de Cornualles. Tristán obtiene el permiso de combatirlo en el momento en que puede ser armado caballero, es decir, poco después de su pubertad. Lo mata, pero es herido por una espada envenenada. Sin esperanza de sobrevivir a su mal, Tristán se embarca a la ventura en un barco sin vela ni remos, llevando su espada y su arpa.

Aborda las riberas irlandesas. Sólo la reina de Irlanda posee el secreto del remedio que puede salvarlo. Pero el gigante Morholt era el hermano de esta reina, por lo cual Tristán se guarda de confesar su

1 Resumiré los principales acontecimientos de la Novela apoyándome, salvo en algunas excepciones, sobre la *concordancia* establecida por el señor José Bédier (en su estudio sobre el poema de Thomas) entre las cinco versiones del siglo XII: Béroul, Thomas, Eilhart, La Locura de Tristán y la Novela en prosa. Las versiones ulteriores de Godofredo de Estrasburgo y de todos los imitadores alemanes, italianos, daneses, rusos, checos, etc., se relacionan con estas cinco versiones. Tengo también en cuenta trabajos críticos más recientes de los señores E. Muret y E. Vinaver.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nombre y el origen de su mal. Iseo, princesa real, lo cuida y lo cura. Tal es el Prólogo.

Algunos años más tarde el rey Marcos decide casarse con la mujer cuyo cabello de oro le ha sido llevado por un pájaro. Manda a Tristán en busca de la desconocida. Una tempestad arroja al héroe hacia Irlanda. Allí combate y mata a un dragón que amenazaba la capital. (Es el motivo consagrado de la virgen libertada por un joven paladín). Herido por el monstruo, Tristán es cuidado de nuevo por Iseo. Un día esta princesa descubre que el herido no es otro que el asesino de su tío. Se apodera de la espada de Tristán y lo amenaza con matarlo en su baño. Entonces Tristán le revela la misión que le ha confiado el rey Marcos. Iseo le perdona porque quiere ser reina. (Según algunos autores también porque en aquel punto admira la belleza del joven).

Tristán y la princesa bogan hacia las tierras de Marcos. En alta mar, cesa el viento, el calor es bochornoso. Tienen sed. La sirvienta Brangien les da a beber. Pero les vierte por error el filtro destinado a los esposos que había preparado la madre de Iseo. Lo beben. Y entran así por las vías de un destino "que no les abandonará jamás en momento alguno de su vida porque han bebido su destrucción y su muerte". Confiesan su amor y se entregan a él.

(Notemos aquí que el texto primitivo, seguido únicamente por Béroul, limitaba la acción del filtro a tres años [1]. Thomas, imbuido de una fina psicología y lleno de desconfianza hacia lo maravilloso, que juzga grosero, reduce tanto como puede la importancia del filtro y presenta el amor de Tristán e Iseo como una afección espontánea aparecida en la escena del baño. Por el contrario Eilhart, Gottfried y la mayoría de los demás otorgan una eficacia ilimitada al vino mágico. Nada más significativo que estas variantes, como tendremos ocasión de ver).

La falta ha sido pues consumada. *Tristán empero permanece ligado por la misión que ha recibido del rey,* conduce Iseo a Marcos, a pesar de su traición. Brangien, que por un ardid substituye a Iseo, pasará la primera noche con el rey. Salva, de este modo, a su señora de la deshonra y expía el fatal error que ha cometido.

1 Versos 1412-1415

¿Qué plazo le fué otorgado
a la bebida de amor, al filtro emponzoñado?
La madre de Iseo que lo coció
le dió tres años de amistad.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Sin embargo, unos barones "felones" denuncian al rey el amor de Tristán e Iseo. Tristán es desterrado. Pero gracias a un nuevo ardid (escena del verjel) convence a Marcos de su inocencia y vuelve a la corte.

El enano Froncino, cómplice de los barones, procura sorprender a los amantes y les pone una trampa. Siembra "flor de trigo" entre el lecho de Tristán y el de la reina. Tristán a quien Marcos ha confiado una nueva misión, quiere reunirse con su amiga, por última vez, durante la noche anterior a su partida. Salva de un salto el espacio que separa los dos lechos. Pero una herida que ha recibido recientemente en la pierna se abre de nuevo con el esfuerzo. Marcos y los barones, avisados por el enano irrumpen en el dormitorio. Ven trazas de sangre sobre la flor de trigo. De este modo tienen una prueba del adulterio. Entregarán a Iseo a una banda de leprosos y a Tristán lo condenarán a muerte. Se evade (escena de la capilla). Libera a Iseo y con ella penetra en la selva de Morrois. Durante tres años llevan allí una vida "áspera y dura". Un día Marcos les sorprende dormidos. Pero es el caso que Tristán ha dejado su espada desnuda entre sus cuerpos. Emocionado el rey al tomar esto como signo de castidad les perdona. Sin desvelarlos toma la espada de Tristán y en su lugar deja la espada real.

Después de haberse cumplido tres años el filtro deja de actuar (según Béroul y el precursor de las cinco versiones). Sólo entonces se arrepiente Tristán, e Iseo empieza a añorar la corte. Van a ver al ermitaño Ogrin y, por intermedio de éste, Tristán ofrece al rey devolverle a su mujer. Marcos promete su perdón. Los amantes se separan al aproximarse el cortejo real. Iseo suplica aún a Tristán que se quede en el país hasta estar seguro de que Marcos la trata bien. Luego, gracias a un último ardid femenino, explotando esta concesión, la reina declara que se encontrará con el caballero en cuanto haga la primera señal, sin que nada pueda retenerla, "ni torre, ni muro, ni castillo fuerte." Tienen varias citas clandestinas en la casa del guardabosques Orri. Pero los barones felones velan sobre la virtud de la reina. Esta pide y obtiene un "juicio divino" para probar su inocencia. Gracias a un subterfugio, triunfa en la prueba: antes de asir el hierro candente que deja intacta la mano de quien no ha mentido, jura no haber estado jamás en los brazos de otro hombre que no sean los del rey o los del villano que acaba de ayudarla a bajar de la barca. El villano es Tristán disfrazado...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Nuevas aventuras, empero, arrastran al caballero a lejanas tierras. Cree que la reina ha dejado de amarle. Consiente entonces en casarse en ultramar, por su nombre y su belleza [1] con otra Iseo, la "Iseo de las blancas manos". Y, en efecto, Tristán la dejará virgen, ya que añora a "Iseo la blonda".

En fin, herido de muerte y envenenado de nuevo por esta herida, Tristán hace llamar a la reina de Cornualles, la única que puede todavía curarle. Viene ella y su barco enarbola una bandera blanca, signo de esperanza. Iseo de las blancas manos espiaba su llegada. Atormentada por los celos va a la cama de Tristán y le anuncia que la vela es negra. Iseo la blonda desembarca en este instante, sube al castillo abraza el cuerpo de su amante y muere.

1 "Por belleza y por nombre de Iseo" (Thomas).

5.—Enigmas.

Así resumido, destruido todo "encanto", considerando fríamente el más embrujador de los poemas, nos damos cuenta de que ni sus datos ni su desarrollo están desprovistos de equívoco.

He dejado a un lado una gran cantidad de episodios accesorios, pero ninguno de los motivos correspondientes a la acción central del Romance. Incluso los he subrayado. Como ha podido verse se reducen a bien poco. Tristán conduce a Iseo al rey *porque* está ligado por la fidelidad del caballero; los amantes se separan, al cabo de tres años en la selva, *porque* el filtro ha dejado de actuar; Tristán se casa con la Iseo de las blancas manos "por su nombre y su belleza".

Ahora, aparte estas "razones" —ocasión tendremos de volver a ellas— nos damos cuenta de que el Romance descansa sobre una serie de contradicciones enigmáticas.

Me impresionó una primera observación hecha al paso por uno de los recientes editores de la leyenda: a lo largo de todo el Romance, Tristán parece físicamente superior a sus adversarios y, particularmente, al rey. Ninguna fuerza externa podría, pues, impedirle secuestrar a Iseo y obedecer a su destino. Las costumbres de la época sancionan el derecho del más fuerte, lo divinizan sin el menor escrúpulo y sobre todo si se trata del derecho de un hombre sobre una mujer: es la apuesta habitual de los torneos: *¿Por qué no usa Tristán de este derecho?*

Puesta sobre aviso, por esta primera cuestión, nuestra desconfianza crítica no tarda en descubrir otros enigmas, no menos curiosos y absurdos.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿Por qué la espada de castidad entre los cuerpos en la selva? Los amantes han pecado ya; rehusan arrepentirse, en este momento; no prevén, en fin, que el rey pueda sorprenderlos. Ahora bien, no se encuentra ni un solo verso, ni una palabra en las diversas versiones que dé razón de este acto [1].

¿Por qué devuelve Tristán la reina a Marcos, aun en las versiones en que el filtro continúa actuando? Si, como dicen algunos, es un arrepentimiento sincero el que motiva la separación, ¿por qué prometen volver a verse en el mismo momento en que *aceptan* separarse? ¿Por qué Tristán se aleja después para correr nuevas aventuras, cuando tienen una cita en la selva? ¿Por qué la reina culpable propone un "juicio divino?" Sabe que esta prueba debe perderla. Sólo triunfa gracias a un ardid improvisado *in extremis* ¡que se ofrece engañando al mismo Dios, puesto que se realiza el milagro! [2]

Una vez ganado el juicio, en fin la reina pasa por inocente. Luego Tristán también lo es, y ya no vemos que nada se pueda oponer a su retorno cerca del rey, *es decir cerca de Iseo*...

Por otra parte ¿no es muy raro que los poetas del siglo trece, tan exigentes por lo que se refiere al honor a la fidelidad al señor, dejen pasar sin una palabra de censura tantas acciones tan poco defendibles? ¿Cómo pueden presentarnos como modelo de caballería a este Tristán que engaña a su rey con los más cínicos ardides? ¿o como dama virtuosa a esta esposa adúltera que no retrocede ni ante una astuta blasfemia? ¿Por qué, por el contrario, tratan de "felones" a los barones que defienden el honor de Marcos? Aun cuando los moviesen los celos, por lo menos no han mentido ni engañado, lo cual no podemos decirlo de Tristán...

Se llega a dudar, en fin, del valor mismo de los raros motivos alegados. En efecto, si la moral de la fidelidad al señor feudal quisiera

1 Sin embargo en la edición de Bédier del poema de Thomas (t. I. p, 240) leemos que el montero del rey, al penetrar en el retiro de los amantes *"vió a Tristán acostado y a Iseo en el otro lado de la gruta. Los amantes se habían acostado para descansar a causa del fuerte calor, y dormían así separados uno de otro porque..."* Aquí el texto se interrumpe. Y Bédier dice en una nota: "pasaje ininteligible". ¿Qué poder maléfico intervino pues para embrollar *el solo texto* que podía esclarecer el misterio?

2 Godofredo de Estrasburgo insiste con cinismo:
"Así fué cosa manifiesta — Y revelada ante todos — Que el Muy glorioso Cristo — se adapta como un vestido del que nos vestimos... Se presta al gusto de todos — Tanto a la sinceridad como al engaño — Siempre es lo que se quiere que sea..."

http://www.esnips.com/web/Linotipo

que Tristán entregara a Marcos la novia que fué a buscar [1], no podemos dejar de pensar que estos escrúpulos son muy tardíos y poco sinceros, puesto que Tristán no para hasta volver a la corte, cerca de Iseo (IX). Y el filtro que deja de actuar ¿no estaba acaso destinado a los esposos? Entonces ¿por qué limitar su duración? Tres años son pocos para la felicidad de una pareja. Y cuando Tristán se casa con la otra Iseo "por su nombre y por su belleza" y, sin embargo, la deja virgen, ¿no es acaso evidente que nada le obliga a este matrimonio ni a esta castidad y que se pone en una situación que no tiene otra salida que la muerte?

1 Y que había conquistado con pleno derecho *para sí mismo* al librarla del dragón —como no deja de subrayarlo Thomas.

6.—Caballería contra matrimonio.

Un comentarista moderno de la "Novela de Tristán e Iseo" quiere ver en ella un "conflicto corneliano entre el amor y el deber". Esta interpretación clásica es de un amable anacronismo. Además de falsear a Corneille, parece ignorar uno de los hechos cuya envergadura escapa a menudo al poder de la erudición escrupulosa. Me refiero a la oposición que se manifiesta desde la segunda mitad del siglo doce entre la regla caballeresca y las costumbres feudales. Acaso no se ha visto con suficiente claridad hasta qué punto las novelas bretonas la reflejan y la cultivan.

Es probable que la caballería cortesana no fuera más que un ideal. Los primeros autores que hablan de ella acostumbran deplorar su decadencia: olvidan empero que, tal como la anhelaban, apenas acaba de nacer en sus sueños. ¿No pertenece a la esencia de un ideal el deplorar su decadencia en el instante mismo en que torpemente intenta realizarse? Por otra parte, ¿no reside la ventura de una novela en oponer la *ficción* de un cierto ideal de vida a las realidades tiránicas?

Mas de un enigma entre los que el Romance nos propone, nos incita a buscar por este lado los elementos de una primera solución. Si admitimos que la aventura de Tristán tenía que servir para ilustrar el conflicto de la caballería y la sociedad feudal — es decir el conflicto de dos *deberes*, o aún, como hemos visto, en las págs. 11 y 20, el conflicto entre dos religiones — nos damos cuenta que un gran número de episodios se aclaran y que, en todo caso, si la hipótesis no resuelve todas las dificultades, hace avanzar su solución de una manera significativa.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿En qué se distingue la Novela bretona de la canción de gesta, cuyo lugar ocupó desde la segunda mitad del siglo XII con sorprendente rapidez? En que da a la mujer el papel que antes pertenecía al señor feudal. El caballero bretón, lo mismo que el trovador meridional, se reconoce vasallo de una dama elegida. Sin embargo sigue siendo vasallo de un señor. De ahí nacerán conflictos de derecho, cuyo ejemplo nos ofrece el Romance más de una vez.

Reanudemos el episodio de los tres barones "felones". Según la moral feudal el vasallo está obligado a denunciar al señor todo lo que perjudica a su derecho o a su honor: es "felón" si no lo hace. Ahora bien, en el Tristán los barones denuncian Iseo al rey Marcos: tendrían que pasar, por tanto, por "fieles" y leales. Y si el autor los trata, sin embargo, de felones es evidentemente en virtud de otro código que no puede ser sino el de la caballería del Mediodía. La decisión de las Cortes de Amor de Gascuña es bien conocida: será felón quien revele los secretos del amor cortesano.

Este solo ejemplo será suficiente para demostrar que los autores del Romance habían decidido, con plena conciencia de lo que hacían, en favor de la caballería "cortesana" y contra el derecho feudal. Pero tenemos otras razones para creerlo. Unicamente la conciencia de la fidelidad y del matrimonio, según el amor cortesano, es capaz de explicar ciertas contradicciones impresionantes del relato.

Según la tesis admitida oficialmente, el amor cortesano nació de una reacción contra la anarquía brutal de las costumbres feudales. Sabemos que el matrimonio, en el siglo XII, se había convertido para los señores, pura y simplemente, en un medio de enriquecimiento y de anexión de tierras dadas en dote o esperadas por herencia. Cuando el "negocio" iba mal se repudiaba a la mujer. La iglesia no podía resistir al pretexto del incesto, tan curiosamente explotado: era suficiente alegar sin demasiadas pruebas un parentesco de cuarto grado para obtener la anulación. Frente a estos abusos, generadores de infinitas querellas y guerras, el amor cortesano opone una *fidelidad* independiente del matrimonio legal y fundada sólo sobre el amor. Llega, incluso, a declarar que el amor y el matrimonio no son compatibles: es el famoso juicio de una corte de amor celebrada en los dominios de la duquesa de Champaña (Apéndice 3).

Si Tristán y el autor de la Novela comparten tal manera de ver, la felonía y el adulterio son excusados, y más que excusados sublimados, como expresiones de una intrépida fidelidad a la ley superior del

http://www.esnips.com/web/Linotipo

donnoi es decir, del amor cortesano (*Donnoi o domnei* en provenzal designa la relación de vasallaje instituída entre el caballero amante y su dama o *domina*).

Fidelidad que, como se ha visto, es incompatible con la del matrimonio. El Romance no pierde ocasión de rebajar la institución social, de humillar al marido—, rey con orejas de caballo, siempre tan fácilmente engañado— y de glorificar la virtud de los que se aman fuera del matrimonio y contra él.

Mas esta fidelidad cortesana presenta un rasgo de lo más curioso: se opone tanto al matrimonio como a la "satisfacción" del amor. Nada sabe en verdad de *donnoi* quien desea la entera posesión de su dama. *Lo que se hace realidad ya no es amor* [1]. He ahí algo que nos pone sobre la pista de una primera explicación de episodios tales como los de la espada de castidad, de la vuelta de Iseo a su marido después de la retirada en el Morrois, o aun del casamiento de Tristán.

En efecto, el "derecho de la pasión", en el sentido en que lo entienden los modernos, permitiría a Tristán secuestrar a Iseo después de haber bebido el filtro. Y, sin embargo, la entrega a Marcos; porque la regla del amor cortesano se opone a que una pasión tal se "haga realidad", es decir, venga a parar en "la entera posesión de su dama". Tristán se decide pues, en este caso, por observar la fidelidad feudal, máscara y cómplice enigmática de la fidelidad cortesana. Escoge con toda libertad, ya que hemos observado más arriba que, por ser más fuerte que el rey y los barones, podría, *en el plano feudal que adopta*, hacer valer el derecho de la fuerza...

¡Extraño amor, se pensará, el que se conforma con las leyes que le condenan para conservarse mejor! ¿De dónde puede venir esta preferencia por lo que *traba* la pasión, impide la "felicidad" de los amantes, los separa y los martiriza?

Contestar que así lo quiere el amor cortesano no es aún contestar a fondo, ya que se trata de saber por qué se prefiere este amor al otro, al que se "realiza", al que se "satisface". Recurriendo a la hipótesis, muy verosímil, de que la Novela ilustra un conflicto de "religiones" hemos podido precisar, acotar y circunscribir las principales dificultades de la intriga: a fin de cuentas, sin embargo, sólo hemos aplazado la solución.

1 Fauriel, "Histoire de la poésie provençale" I, p. 512. (Historia de la poesía provenzal.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

7.—El amor en la Novela.

Si recordamos nuestro resumen de la leyenda, tiene que sorprendernos este hecho: el autor no observa las dos leyes que entran en juego, caballería y moral feudal, *mas que en las situaciones en que permiten que ello haga renacer el interés de la novela* [1].

Esta observación no constituye, por sí sola, una explicación. Sería evidentemente fácil contestar a cada una de nuestras preguntas: todo ocurre así *porque*, de otro modo, no habría novela. Esta contestación no nos aparece convincente sino en virtud de una costumbre perezosa de nuestra crítica literaria. En realidad a nada responde. Nos lleva simplemente a plantear la cuestión fundamental: ¿*por qué* tiene que haber una novela? ¿Por qué *esta* novela precisamente?

Se dirá que la cuestión es ingenua y, al decirlo, se dará muestra de una sabiduría inconsciente. Se presiente que no está exenta de peligro. Nos coloca, en efecto, en el corazón de todo el problema—y su alcance sobrepasa, sin duda alguna, el caso particular de nuestro mito.

Para quien se coloque, por un esfuerzo de abstracción, en el exterior del fenómeno común al novelista y al lector, para quien asista a su íntimo diálogo, parece que una convención tácita o, mejor dicho, una especie de *complicidad* los liga: la voluntad de que la novela continúe o, como se dice, que se renueve su interés. Si se suprime esta *voluntad* ya no habrá verosimilitud que resista: es lo que ocurre en el

1 Precisemos que: 1º, se observan alternativamente en virtud de un cálculo secreto; porque si se escogiese una de ellas, excluyendo totalmente a la otra, la situación se desenlazaría demasiado aprisa; 2º no son siempre observadas: así el pecado consumado desde el momento en que los amantes beben el filtro es un pecado tanto para el amor cortesano como para la moral cristiana y feudal. Pero sin esta falta inicial, no habría novela.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

caso de la Historia científica. (El lector de una obra "seria" será tanto más exigente cuando sepa que el desarrollo de los hechos no debe depender ni de su deseo ni de las fantasías del autor). Supongamos, por el contrario, esta voluntad en su pureza; no habrá ya inverosimilitud posible: es el caso del cuento. Entre ambos extremos, hay tantos niveles de verosimilitud como asuntos. O si se quiere: la verosimilitud depende, en el caso de una obra novelesca dada, de la naturaleza de las pasiones que quiere lisonjear. Es decir, se aceptará el papirotazo del creador y los esguinces que impone a "la lógica" de observación corriente, en la exacta medida en que estas licencias proporcionen los *pretextos* necesarios para la pasión que se desea experimentar. Así, el verdadero asunto de una obra se revela mediante la naturaleza de los "trucos" que el autor hace intervenir y que perdonamos en la exacta medida en que somos partícipes de sus intenciones.

Hemos visto que los obstáculos exteriores que se oponen al amor de Tristán son, en cierto sentido, gratuitos, es decir, que en el fondo no son otra cosa que artificios novelescos. Ahora bien, resulta de nuestras observaciones sobre la verosimilitud, que la gratuidad de los obstáculos invocados puede revelar el verdadero tema de una obra, la verdadera naturaleza de la pasión que pone en juego.

Es preciso comprender que aquí todo es símbolo, todo se armoniza, todo se compone a modo de un sueño y no al modo de nuestras vidas: los pretextos del novelista, las acciones de los héroes y las preferencias secretas que esto supone en el lector. Los "hechos" no son más que las imágenes o las proyecciones de un deseo, de lo que se le opone o de lo que puede exaltarlo o simplemente hacerlo durar. Todo manifiesta, en el comportamiento del caballero y de la princesa, una exigencia por ellos ignorada —acaso también por el novelista— pero *más profunda que la de su felicidad.* Ninguno de los obstáculos que encuentran parece—objetivamente—insuperable, ¡y sin embargo renuncian cada vez! Puede decirse que no pierden una ocasión para separarse. Cuando no hay obstáculo lo inventan: la espada desnuda, el matrimonio de Tristán. Los inventan como por gusto a pesar de que sufren. ¿Será acaso por el gusto del novelista o del lector? Lo mismo da, ya que el demonio del amor cortesano, que inspira a los dos amantes los ardides de donde nacen sus sufrimientos, es el mismo demonio de la *Novela* tal como gusta a los occidentales.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿Cuál es entonces el verdadero tema de la leyenda? ¿La separación de los amantes? Sí, pero en nombre de la pasión y por el amor del mismo amor que los *atormenta,* para exaltarlo, para transfigurarlo —en detrimento de su felicidad y de su vida mismas...

Empezamos a discernir el sentido secreto e inquietante del mito: el *peligro* que expresa y encubre esta pasión que se asemeja al vértigo... Pero ya no podemos volver atrás. Estamos poseídos, sufrimos el encanto, conocemos el "tormento delicioso". Toda condenación sería vana: no se condena el vértigo. Pero la pasión del filósofo ¿no consiste en meditar en el vértigo? Es posible que el conocimiento no sea otra cosa que el esfuerzo de un espíritu que resiste a la caída y que se defiende en el seno de la tentación...

8.—El amor del amor.

"Mi mal difiere de todos los males; gozo con él, mi mal es lo que quiero y mi dolor es mi salud. No sé por qué me quejo puesto que mi mal viene de mi voluntad; es mi querer el que se convierte en mi mal; pero tanto contento me produce este querer que sufro con agrado, y tanta alegría mi dolor que estoy enfermo con delicia."—
Chrétien de Troyes.

Debemos tener la audacia de proponer esta pregunta: ¿ama Tristán a Iseo? ¿Es amado por ella? (Unicamente las cuestiones "estúpidas" pueden instruirnos y todo lo que pasa por evidente esconde algo que no lo es, como más o menos lo ha dicho Valéry).

Nada *humano* parece acercar a los amantes. Cuando se encuentran por vez primera, no tienen más relaciones que las de la cortesía tradicional. Y recuérdese que cuando vuelve Tristán en busca de Iseo, esta cortesía cede su lugar a una franca hostilidad. Todo lleva a creer que *libremente* jamás se hubieran escogido. Pero han bebido el filtro; y he ahí la pasión. ¿Va a nacer gracias a este mágico destino una ternura que los una? En toda la Novela, en tantos miles de versos, sólo he encontrado una traza de ello: cuando viven en la selva del Morrois, después de la evasión de Tristán.

"Aspera y dura vida llevan:
Tanto se quieren con buen amor
que el uno por el otro no siente dolor".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿Se dirá acaso que los poetas de aquella época eran menos sentimentales que nosotros y que no sentían la necesidad de insistir sobre lo que cae por su propio peso? Léase atentamente el relato de los tres años en el bosque. Las dos escenas más bellas acaso y también las más profundas de la leyenda son las dos visitas de los amantes al ermitaño Ogrin. La primera para confesarse. ¡En lugar de confesar su pecado y pedir la absolución, se esfuerzan en probar que no tienen responsabilidad alguna en la aventura puesto que, a fin de cuentas, *no se aman!*

"Si ella me ama, es por la ponzoña
que no puedo separarme de ella,
ni ella de mí..."

De este modo habla Tristán. Y así lo hace Iseo:

"Señor, por Dios Omnipotente,
él no me quiere ni yo le quiero a él.
Forzados por un brebaje que bebí
y él bebió; pecado fué."

La situación en que se encuentran es, pues, apasionadamente contradictoria: aman mas no se aman; pecaron pero no pueden arrepentirse puesto que no son responsables; se confiesan mas no quieren curarse ni tan sólo implorar perdón... En realidad, como todos los grandes amantes, se sienten enajenados, "más allá del bien y del mal", en una especie de trascendencia de nuestras condiciones comunes, en un absoluto inefable, incompatible con las leyes del mundo pero que sienten *más realmente que este mundo.* La fatalidad que les empuja y a la que se abandonan gimiendo suprime la oposición del bien y del mal; los conduce aún más allá de todo valor moral, más allá del placer y del sufrimiento, más allá del dominio en que se distingue y en que se excluyen los contrarios.

La confesión no es por esto menos formal: "El no me ama ni yo le amo a él". Ocurre todo como si no se vieran, como si no se reconocieran. Les acucia un "delicioso tormento", algo que no pertenece ni al uno ni al otro pero que proviene de una potencia extraña, independiente de sus cualidades, de sus deseos, por lo menos conscientes, y de su ser tal como lo conocen. Los rasgos físicos y psicológicos de este

http://www.esnips.com/web/Linotipo

hombre y de esta mujer son perfectamente convencionales y retóricos. Tristán es "el más fuerte"; Iseo "la más bella". Tristán el caballero; ella la princesa, etc. ¿Cómo concebir una afección humana entre dos tipos simplificados hasta tal punto? La "amistad" de que se habla a propósito de la duración del filtro se opone a una amistad real. Mas aún, si la amistad moral se abre paso, sólo lo hace en el momento en que la pasión se debilita. Y el primer efecto que tiene esta amistad naciente no es, en modo alguno, el de unir más a los amantes, sino por el contrario, mostrarles que su interés está en separarse. Veamos este punto un poco más de cerca:

"Al día siguiente de San Juan
se cumplieron los tres años."

Tristán cazaba en la selva. Súbitamente se acuerda del mundo. Reaparece ante sus ojos la corte del rey Marcos. Echa de menos "el vero y las pieles", el aparato de caballería y el alto rango que podría ocupar entre los barones de su tío. Sueña en su amiga. —¡Por vez primera según parece!— Sueña que sin esta aventura Iseo podría estar "en bellas cámaras... adornadas con tejidos de seda". Iseo, por su parte, en el mismo momento, concibe las mismas añoranzas. Cuando llega la noche se encuentran otra vez y confiesan su nuevo tormento: "Mal usamos nuestra juventud"... Toman de pronto la decisión de separarse. Tristán se propone "zarpar" hacia la Bretaña. Antes irán a ver a Ogrin para obtener su perdón, y el perdón del rey Marcos para Iseo.

Aquí se sitúa el corto diálogo, tan dramático, entre el ermitaño y los dos arrepentidos.

"¡El amor a la fuerza os enloquece!"
¿Cuánto durará vuestra locura?
Demasiado habéis llevado esta vida"

De este modo les amonesta Ogrin.

"Díjole Tristán: escuchad;
si largo tiempo la llevamos
tal fué nuestro destino".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

("*¡El amor a la fuerza os enloquece!*" ¡Cómo no detenernos para admirar la más emocionante definición que jamás haya dado de la pasión poeta alguno! ¡Este verso por sí solo todo lo expresa y con una fuerza de lenguaje que hace palidecer al romanticismo entero! ¿Quién nos devolverá esta dura "jerga del corazón"?)

Un rasgo final: cuando Tristán recibe la contestación favorable del rey que acepta recuperar a Iseo.

"¡Dios! dijo Tristán,
¡Muy malo es quien pierde a su amiga!"

Se apiada ante su propia pena. No tiene un solo pensamiento para "su amiga". En cuanto a ella, vemos muy bien que se encuentra más feliz cerca del rey que cerca de su amigo; más feliz en el amor desgraciado que en la vida común del Morrois...

Sabemos que, más tarde, aunque no actúe el filtro, los amantes volverán a ser presa de la pasión, hasta perder la vida, "él por ella, ella por él..."

El *egoísmo* aparente de un tal amor explicaría por sí solo muchos "azares", muchas malicias oportunas del destino, que se oponen a la felicidad de los amantes. ¿Cómo explicar, empero, el mismo egoísmo en su profunda ambigüedad? Todo egoísmo, se dirá, lleva a la muerte, pero únicamente por un fracaso último. Este egoísmo, en cambio quiere la muerte como su cumplimiento perfecto, como su triunfo. Sólo una contestación nos queda, en este caso, digna del mito.

Tristán e Iseo no se quieren. Lo han dicho y todo lo confirma. *Aman el amor, el propio hecho de amar.* Y se comportan como si hubieran comprendido que todo lo que se opone al amor lo garantiza y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto de la muerte.

Tristán, más que a Iseo, ama el sentirse amado. E Iseo nada hace para guardar a Tristán cerca de sí: le basta un sueño apasionado. Se necesitan mutuamente para arder. No necesitan al otro tal cual es sino, más bien, su ausencia.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

La separación de los amantes es así el resultado de su pasión misma, y del amor que sienten por su pasión más que por su satisfacción o por su objeto vivo. De ahí los múltiples obstáculos de la Novela; de ahí la sorprendente indiferencia de estos cómplices de un mismo ensueño en el seno del cual cada uno permanece solo; de ahí el crescendo novelesco y la mortal apoteosis.

¡Dualidad irremediable y deseada! "Muy malo es quien pierde a su amiga", suspira Tristán. Y sin embargo siente despuntar ya en el fondo de la noche que se avecina la llama secreta, avivada por la ausencia.

9.—El amor de la Muerte.

Pero es preciso ir más allá: el *amabam amare* de San Agustín es una conmovedora fórmula en la que él mismo no pudo hallar satisfacción.

El obstáculo de que a menudo hemos hablado y la *creación del obstáculo* por la pasión de los dos héroes (confundiendo aquí sus efectos con los de la exigencia novelesca y de la espectación del lector), ¿no es más que un *pretexto* necesario para el desarrollo de la pasión o está ligado a la pasión de una manera mucho más profunda? Si descendemos hasta el fondo del mito ¿no será acaso el *objeto* mismo de la pasión?

Vimos que el desarrollo de la Novela tiene, como principio, las separaciones y las reuniones sucesivas de los amantes [1]. Ahora bien, las causas de la separación son de dos especies: circunstancias exteriores adversas y trabas inventadas por Tristán.

Tristán se comporta de igual manera en ambos casos. Y no deja de ser interesante destacar esta dialéctica del obstáculo en el Romance.

1 Recordemos aquí esas etapas: Primera estancia de Tristán en Irlanda. Se separan sin amarse.—Segunda estancia: ella quiere matarlo.—Navegación y filtro, pecado consumado; Iseo entregada.—Tristán desterrado de la corte. Citas bajo el árbol.—Tristán vuelve a la corte. El "flagrante delito". Se separan. Se vuelven a encontrar y pasan tres años en el bosque y se separan después.—Citas en la casa del guardabosque Orri: Tristán se aleja.—Tristán vuelve disfrazado de loco; se aleja.—Larga separación, matrimonio de Tristán.—Iseo se acerca y Tristán muere. Luego muere Iseo.

Resumamos aún: un solo largo período de reunión (la vida áspera) a la cual corresponde un largo período de separación (el matrimonio de Tristán). Antes: el Filtro. Al fin: la doble Muerte; entre los dos períodos, furtivos encuentros.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Cuando las circunstancias sociales son las que amenazan a los amantes (presencia de Marcos, desconfianza de los barones, juicio divino, etc...), Tristán salta por encima del obstáculo (en el salto de un lecho a otro está el símbolo de ello). Dispuesto al sufrimiento (su herida vuelve a abrirse) y a arriesgar su vida (sabe que le espían). La pasión, empero, es entonces tan violenta, tan animal, podríamos decir, que olvida el dolor y el peligro en la borrachera de su "abandono". Sin embargo, la sangre de su herida le traiciona. Es la "marca roja" que pone al rey sobre la pista del adulterio. A nosotros nos pone sobre la traza del plan secreto de los amantes: su afán del peligro por el peligro. Pero mientras el peligro no es sino una amenaza exterior, la proeza mediante la cual Tristán lo sobrepuja es una afirmación de la vida. En todo esto, Tristán no obedece más que a la costumbre *feudal* de los caballeros: trátase de dar muestras de "valor", de ser más fuerte, más sagaz. Hemos visto que esto le conduciría a robar la reina de su rey. Y si el derecho establecido es, súbitamente, respetado en este momento es porque da un pretexto para que renazca el interés de la novela.

Muy distinta es la actitud del caballero cuando nada exterior separa a los amantes. Ocurre, incluso, lo contrario: la espada desnuda depositada por Tristán entre sus cuerpos, que permanecen vestidos, es todavía una ocasión de proeza, pero es, esta vez, una proeza contra sí mismo, a costa de sí mismo. ¡Puesto que él mismo es su fautor, es un obstáculo *que no puede vencer!*

No se olvide que la jerarquía de los hechos relatados revela exactamente las *preferencias* del que los relata y de su lector. El más grave de los obstáculos es el que se prefiere por encima de todo. Es el más propicio para acrecentar la pasión. Notemos también que en este extremo la voluntad de separarse alcanza un valor *más fuerte que la pasión misma.* La muerte, que es el fin de la pasión, la mata.

La espada desnuda no es, empero, todavía, la expresión decisiva del deseo sombrío, del *fin* mismo de la pasión (en el doble sentido de la palabra fin). Esto se ve en el admirable episodio en que se cambian las espadas. Se recordará que cuando el rey llega para sorprender a los amantes substituye el arma de su rival por la suya. Lo cual significa que substituye el obstáculo deseado y libremente creado por los amantes por el signo de su poder social, el obstáculo legal, objetivo. Tristan acepta el desafío: de ahí resulta el renovado interés de la *acción.*

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y aquí la palabra toma un sentido simbólico: la acción impide que la "pasión" sea total, porque la pasión es "aquello que se sufre" —en el límite, la muerte. En otros términos, esta acción es un nuevo aplazamiento de la pasión, es decir, un retardo de la Muerte.

La misma dialéctica encontraremos entre las dos bodas de la Novela: en la de Iseo la Blonda con el Rey, y la de Iseo de las blancas manos con Tristán.

La primera de estas bodas es el obstáculo de hecho. Lo simboliza la existencia concreta del *marido*, despreciado por el amor cortesano. Ocasión de proeza clásica y de fáciles maneras de hacer renacer el interés. La existencia del marido, el obstáculo del adulterio, es el primer pretexto que se presenta, el que puede imaginarse con más naturalidad, el más conforme con la experiencia cotidiana. (El romanticismo encontrará pretextos más finos). ¡Hay que ver cómo Tristán lo remueve, lo sacude y se complace en jugar con él! Sin el marido no daría yo más de tres años al amor de Tristán e Iseo. En efecto, la gran sabiduría del viejo Béroul consiste en haber limitado a esta duración la acción del filtro: "La madre de Iseo que la hirvió, le dió tres años de amistad."

Sin el marido los amantes no tendrían más recurso que casarse. Ahora bien, no es concebible que jamás Tristán pueda casarse con Iseo. Es el tipo de mujer con la cual no puede casarse porque entonces cesaría de amarla puesto que dejaría de ser lo que es. ¡Tratemos de imaginarnos a la Señora Tristán! Es la negación de la pasión, por lo menos de la pasión que nos ocupa. El ardor amoroso espontáneo, coronado y no combatido, es, por esencia, poco duradero. Es una llamarada que no puede sobrevivir al brillo de su consumación. Pero su *cauterio* permanece inolvidable, y los amantes quieren prolongarla y renovarla hasta el infinito. De ahí los nuevos peligros que van a desafiar. Pero el valor del caballero es tal que pronto los habrá sobrellevado. Sólo entonces se aleja en busca de aventuras más secretas y profundas o, si se quiere, más interiores.

Cuando Tristán suspira en voz baja por la pérdida de Iseo, el hermano de Iseo de las blancas manos cree que su amigo está enamorado de su hermana. Este error —provocado por el nombre de ambas mujeres— es la única "razón" del matrimonio de Tristán. Fácil le sería explicarse. Pero una vez más el honor va a intervenir sólo a título de

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pretexto para impedir que Tristán se desdiga. El amante presiente, en esta nueva prueba que se impone, la ocasión de un progreso decisivo. Esta boda blanca con una mujer que encuentra bella es el obstáculo que sólo puede sobrepujar por un triunfo *sobre sí mismo* (como también sobre el matrimonio que arruina así en su misma intimidad). ¡Proeza de que es víctima! La castidad del caballero casado responde al hecho de haber dejado la espada desnuda entre los dos cuerpos. Mas una castidad voluntaria es un suicidio simbólico (aquí se ve el sentido oculto de la espada). Es una victoria sobre la robusta tradición céltica que afirmaba el orgullo de vivir. Es una manera de purificar lo que subsistía de espontáneo, de animal, de activo, en el deseo. Victoria de la "pasión" sobre el deseo. Triunfo de la muerte sobre la vida.

Así, esta preferencia conferida al *obstáculo querido* era la afirmación de la muerte, un progreso hacia la Muerte. Hacia una muerte de amor, empero, una muerte voluntaria en el término de una serie de pruebas que purifican a Tristán; muerte que es transfiguración y no casualidad brutal. Trátase siempre, pues, de reducir la fatalidad externa a una fatalidad interna, que los amantes asumen libremente. *Al morir por amor realizan la redención de su destino: es una venganza sobre el filtro.*

Asistimos, *in extremis*, a la inversión de la dialéctica amor-obstáculo. En realidad, el obstáculo no está ya al servicio de la pasión que, por el contrario, se ha convertido en el fin que se desea por sí mismo. Y la pasión no ha jugado, pues, más que un papel de una prueba purificadora, diríase casi, de penitencia al servicio de esta muerte transfiguradora. Tocamos al último secreto.

El amor del amor mismo disimulaba una pasión más terrible, una voluntad profundamente inconfesable, —que no podía sino "descubrirse" por símbolos tales como el de la espada desnuda o de la peligrosa castidad. ¡Sin saberlo y a su pesar, los amantes jamás desearon sino la muerte! Sin saberlo, entre engaños apasionados, jamás buscaron sino la redención y la venganza de "aquello que sufrían", es decir, de la pasión que empezara con el filtro. En el más profundo secreto de su corazón la voluntad de morir era la que les dictaba sus fatales decisiones.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

10.—El Filtro

He ahí que la razón constituyente, la razón misma del mito empieza a revelarse.

Tan espantoso, tan inconfesable es el sentido real de la pasión, que no solamente quienes la viven no pueden tener conciencia alguna de su fin sino que quienes quieren relatarla en su maravillosa violencia tienen que recurrir al lenguaje *engañoso* de los símbolos. Dejemos momentáneamente a un lado el problema de saber si los cinco autores de los cinco poemas primitivos tenían o no plena conciencia del alcance de su obra. Como quiera que sea, conviene precisar el sentido de la palabra "engañoso" que acabamos de utilizar.

La vulgarización del psicoanálisis nos acostumbra a concebir que un deseo reprimido se "expresa" siempre de tal modo que confunde el juicio. La pasión prohibida, el amor inconfesable, se crean un sistema de símbolos, un lenguaje jeroglífico cuya clave no tiene la conciencia. Lenguaje por esencia ambiguo, ya que "descubre", en el doble sentido del término, lo que quiere decir sin decirlo. Con frecuencia resumen en un solo gesto o una sola metáfora la expresión del objeto deseado y la expresión de lo que condena este deseo. Así, la prohibición se afirma y el objeto queda inconfesado; sin embargo se hace alusión a él y de ahí que en alguna medida, ciertas exigencias incompatibles puedan ser satisfechas: necesidad de hablar de aquello que se ama y necesidad de suspender el juicio, amor al riesgo e instinto de prudencia. Si se interroga al que usa tal lenguage, si se le pregunta qué razón tiene para preferir tal o cual imagen en apariencia extraña, contestará que "es muy natural", "que no sabe", "que no le da importancia". Si es

http://www.esnips.com/web/Linotipo

poeta hablará de inspiración o, al contrario, de retórica. Jamás le faltarán buenas razones para demostrar que no es *responsable* de nada...

Imaginemos ahora el problema que se planteaba al autor de la Novela primitiva. ¿Con qué material simbólico —apto para velar lo que debía revelar— contaba en el siglo XII? Con el de la magia y la retórica caballeresca.

La ventaja de estos modos de expresarse salta a la vista. La magia persuade sin dar razones, acaso incluso en la medida en que no las da. Y la retórica caballeresca, como toda retórica, es el arte de hacer pasar por "naturales" las proposiciones más obscuras. ¡Máscara ideal! Garantía del secreto y garantía también de aprobación *incondicional* por parte del lector de la novela. La caballería es la regla social que las selecciones del siglo sueñan en oponer a las peores "locuras" cuya amenaza sienten. Las costumbres de la caballería proporcionan un marco al Romance. Ya señalamos anteriormente el carácter de "pretexto soñado", de las prohibiciones que esta costumbre impone.

Por lo que a la magia se refiere, he ahí su papel. Trátase de descubrir una pasión cuya violencia fascinadora no puede aceptarse sin escrúpulos. Resulta bárbara en sus efectos. La Iglesia la proscribe como pecado, la razón como exceso morboso. Luego no se la podrá admirar sino en tanto que se la haya liberado de todo género de lazo visible con la responsabilidad humana.

La intervención del filtro, que actúa de manera fatal, más aún, que beben por error, resulta, por tanto, desde este momento, necesaria [1].

¿Qué es pues el Filtro? Es la *coartada* de la pasión. Es aquello que permite decir a los desgraciados amantes: "Ya ves que nada puedo hacer puesto que es más fuerte que yo". Y, sin embargo, vemos muy bien que gracias a esta fatalidad engañosa todos sus actos se orientan hacia el destino mortal que quieren, con una especie de resolución astuta, con una maña tanto más infalible cuanto puede actuar bajo el amparo del juicio. Nuestras acciones menos calculadas son a veces las más eficaces. La piedra que se lanza "sin apuntar" va directamente al blanco. En verdad es que se apuntaba a este blanco pero la conciencia no ha tenido tiempo para intervenir y desviar el gesto espontáneo. Por esto las escenas más bellas de la Novela son aquellas que los autores no han sabido comentar y que, con toda inocencia, describen.

1 Thomas que quiere disminuir el papel de este "encantamiento" mágico, se verá condenado a hacer que la pasión sea menos inhumana, más aceptable a los ojos del moralista. Inferior en esto a Béroul, será el primer responsable de la degradación del mito.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

No habría mito, ni habría novela, si Tristán e Iseo pudieran *decir* cuál es el fin que, con toda su profunda voluntad, preparan; más que profunda, abismal. ¿Quién será capaz de confesar que desea la Muerte? ¿y que detesta el día que le ofusca? ¿y que espera con todo su ser el anonadamiento de su propio ser?

Mucho más tarde, ciertos poetas han sido capaces de esta confesión suprema. Pero la *masa* dice: están locos. Y la pasión que el novelista desea halagar en el auditorio parece de ordinario más débil. ¡Es poco probable que sea llevado a confesarse por *un exceso indubitable,* por una muerte que la manifiesta más allá de todo arrepentimiento posible!

Ciertos místicos hicieron algo más que confesar: supieron y explicaron. Pero si afrontaron la "Noche oscura" con la más severa y lúcida pasión es que tenían por la fe la garantía de que una voluntad personalísima y "luminosa" substituiría a la suya. No era el dios sin nombre del filtro, fuerza ciega de la nada, que se apoderaba de su voluntad secreta, sino el Dios que promete la gracia y la "llama viva de amor" que se cierne sobre los "desiertos" de la Noche.

Tristán, nada puede confesar. Quiere como si no quisiera. Se encierra en una "verdad" inverificable, injustificable, cuyo conocimiento rechaza con horror. Tiene su excusa bien preparada y ésta le engaña mejor que a nadie: es el veneno que "a la fuerza le enloquece". Y sin embargo, lo mismo si escogió este destino que si lo quiso y acogió por un asentimiento oscuro y soberano, todo le descubre en su acción, ¡y aun en su desesperada huída, en la sublime coquetería de su huída! Y para la grandeza ejemplar de su vida es esencial que lo ignore. Las razones de la Noche no son las del Día, no se pueden comunicar al Día [1]. Lo desprecian. Tristán se ha hecho prisionero de un delirio cerca del cual palidece toda sabiduría, toda "verdad" y aun la vida misma. Se eleva hacia el instante supremo en que el goce total reside en naufragar.

1 En el drama de Wagner, cuando el rey sorprende a los amantes, Tristán contesta a las dolorosas preguntas: "Este misterio, *no puedo relatárselo.* Jamás podrás saber lo que preguntas". Y más tarde, cuando muere: "No permanecí en el lugar de mi despertar. Mas ¿dónde permanecí? *No sabría decirlo...* Era donde siempre estuve y donde iré para siempre: el vasto imperio de la noche eterna. Allí una sola ciencia nos es dada: el divino, eterno, original olvido... *¡Oh! si pudiera decirlo! ¡Si pudieras comprenderme!*"

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Las palabras del Día no pueden describir la Noche; pero la "música sabia" no faltó al deseo de que procede. ¡Levantaos sonoras tempestades de la muerte de Tristán e Iseo!

"Vieja y grave melodía, dice el héroe, tus lamentables sones llegaban hasta mí en el viento del atardecer, cuando, en un tiempo lejano, la muerte del padre fué anunciada al hijo. En el alba siniestra, me buscabas, cada vez más inquieta, cuando el hijo supo el sino de la madre... Cuando mi padre me engendró y murió, cuando mi madre al darme a luz expiró, la vieja melodía llegaba también a sus oídos, lánguida y triste. Me interrogó un día, y he ahí que aun me habla. ¿Por qué destino nací? La vieja melodía me repite: — ¡Para desear y para morir! ¡Para morir deseando!"

Puede maldecir sus astros, su nacimiento, mas la música es verdaderamente sabía, y nos canta intensamente el magnífico secreto: él mismo quiso su destino:

"Yo, yo mismo he compuesto este terrible filtro que me condena al suplicio... ¡Y no lo he bebido con largos tragos de delicia!..."

11.—El amor recíproco, desgraciado.

Pasión significa sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable. Amar el amor más que a su objeto, amar la pasión por sí misma, desde el *amabam amare* de Agustín hasta el romanticismo moderno es amar y buscar el sufrimiento. Amor-pasión; deseo de aquello que nos hiere y nos anonada por su triunfo. Es un secreto cuya confesión nunca toleró el Occidente y que jamás dejó de reprimir ¡de preservar! Pocos son tan trágicos y su presencia nos invita a sentar sobre el porvenir de Europa un juicio muy pesimista.

Señalemos aquí una incidencia que merecerá ser desarrollada más tarde: es la trabazón o la complicidad de la pasión, del gusto de la muerte que disimula, y de un cierto modo de conocer que por sí solo definirá nuestra psique occidental.

¿Por qué quiere el hombre de Occidente padecer esta pasión que le hiere y que toda su razón condena? ¿Por qué quiere este amor cuya magnificencia no puede ser más que su suicidio? Es que se sabe y se siente bajo el golpe de las amenazas vitales, en el sufrimiento y en el umbral de la muerte. El tercer acto del drama de Wagner describe algo más que una catástrofe novelesca: describe *la catástrofe esencial* de nuestro genio sádico, este gusto reprimido de la muerte, de conocerse hasta el límite, de la colisión reveladora que es sin duda la raíz menos desarraigable del instinto de guerra entre nosotros.

Desde este trágico extremo, ilustrado, confesado y comprobado por la fuerza del mito original, bajemos de nuevo a la experiencia de la pasión tal como la viven los hombres de hoy en día.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El éxito prodigioso de la Novela de Tristán revela en nosotros, quiérase o no se quiera, una íntima preferencia por la desgracia. Lo mismo si esta desgracia es —según la fuerza de nuestra alma— la "deliciosa tristeza" y el *spleen* de la decadencia, el sufrimiento que transfigura, o el reto que el espíritu lanza al mundo, lo que buscamos es aquello que puede, a pesar nuestro, exaltarnos hasta darnos acceso a la "verdadera vida" de que hablan los poetas. Mas esta "verdadera vida" es imposible. ¡Este cielo de nubes exaltadas, crepúsculo purpúreo del heroísmo, no anuncia el Día sino la Noche! La "verdadera vida está en otra parte" dice Rimbaud. No es sino uno de los nombres de la Muerte, el único por el cual somos capaces de *llamarla* — simulando rechazarla.

¿Por qué preferimos a todo relato el de un amor imposible? ¿Por qué amamos el cautiverio *y la conciencia* de lo que quema en nosotros? Enlace profundo del sufrimiento y del saber. ¡Complicidad de la conciencia y de la Muerte! (Hegel pudo fundar sobre ella una explicación general de nuestro espíritu y aun de la Historia). Creo que se podría definir al romántico occidental como a un hombre para quien el dolor, y, especialmente, el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento.

Esto vale, ciertamente, para los mejores. Poco se preocupa la mayoría de conocer y de conocerse. Busca simplemente el más *sensible* de los amores. Es, sin embargo, el amor, cuyo feliz cumplimiento viene a retrasar algún obstáculo. Así, lo mismo si se desea el amor más consciente posible que simplemente el amor más intenso, en secreto, se desea el obstáculo. Si es preciso lo creamos, lo imaginamos.

Me parece que esto explica buena parte de nuestra psicología. Con un amor sin contratiempo no habría "novela". Y lo que queremos es la novela, es decir, la conciencia, la intensidad, las variaciones y los retrasos de la pasión, su crescendo hasta la catástrofe — y no su rápida llamarada. Considérese nuestra literatura. La felicidad de los amantes no nos conmueve sino por la espera de la desgracia que les acecha. Esta amenaza de la vida y de las realidades hostiles que lo alejan hacia algún más allá, es necesaria. Nos conmueven, la nostalgia, el recuerdo, no la presencia. La presencia no se puede expresar, no posee duración sensible alguna, no puede ser más que un instante de gracia — el dúo de Don Juan y Zerlina. Si no se cae en un idilio de tarjeta postal.

El amor feliz no tiene historia *en la literatura occidental.* Y el amor que no es recíproco no es considerado como un verdadero amor.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El gran hallazgo de los poetas de Europa, aquello que les distingue en la literatura mundial, es lo que expresa la más profunda obsesión del europeo, es el conocer a través del dolor, el secreto del mito de Tristán, el amor-pasión correspondido y combatido a la vez, ansioso de una felicidad que él mismo rechaza, sublimado por la catástrofe, — *el amor recíproco desgraciado.*

Detengámonos en esta fórmula del mito.

Amor recíproco, en el sentido en que Tristán e Iseo "se aman entre sí", o por lo menos, en que están persuadidos de ello. Verdad es que son de una fidelidad ejemplar el uno para el otro. Pero la *desgracia* consiste en que el amor que los "enloquece" no es el amor del otro tal como existe en su realidad concreta. Se aman entre sí pero cada uno no ama al otro sino *partiendo de sí mismo, no del otro.* Su desgracia nace así de una falsa reciprocidad, escondida por un doble narcisismo. Hasta tal punto que en ciertos momentos, se manifiesta en el exceso de su pasión una especie de odio hacia el amado. Wagner lo ha visto mucho antes que Freud y los psicólogos modernos. "¡Elegido por mí, por mí perdido!", canta Iseo en su amor salvaje. Y la canción del marino desde lo alto del mástil, predice su suerte inevitable:

"Hacia Occidente se pierde la mirada; hacia Oriente marcha el navío. El viento fresco sopla hacia la tierra natal. ¡Oh hija de Irlanda! ¿dónde permaneces? ¿Son tus suspiros los que hinchan mis velas? Sopla ¡oh viento! sopla. Desgracia, ¡ah! desgracia, ¡hija de Irlanda, enamorada y salvaje!"

Doble desgracia de la pasión que huye de lo real y de la Norma del Día, gracia esencial del amor: lo que se desea no se tiene aún —es la Muerte— y se pierde lo que se tenía, — el gozar de la vida.

Esta pérdida, empero, no se siente como un empobrecimiento. Muy al contrario se imagina que se vive con más intensidad, más arriesgadamente, más magníficamente. La proximidad de la muerte es aguijón de la sensualidad. En el pleno sentido del término, agrava el deseo. Lo agrava a veces hasta el deseo de matar al otro o de matarse o de naufragar en un común naufragio.

"¡Oh vientos —clamaba aún Iseo— sacudid el letargo de este mar soñador, resucitad de las profundidades la implacable codicia, mostradle la presa que le ofrezco! ¡Romped el navío, haced desaparecer

http://www.esnips.com/web/Linotipo

los restos! ¡Todo lo que palpita y respira os doy ¡oh vientos! en recompensa!"

Atraídos por la muerte, lejos de la vida que les impulsa, presas voluptuosas de fuerzas contradictorias que les precipitan, empero, hacia el mismo vértigo, los amantes no podrán encontrarse sino en el instante que les priva para siempre de toda esperanza humana, de todo amor posible, en el seno del obstáculo absoluto y de una suprema exaltación, que se destruye por su propia realización.

12. — Una vieja y grave melodía.

Un resumen objetivo de la Novela presenta ciertas contradicciones. La hipótesis de una oposición que el autor habría intentado entre la ley de la caballería y las costumbres feudales, nos ha permitido sorprender el mecanismo de estas contradicciones. Empieza entonces nuestra investigación sobre el verdadero tema de la leyenda.

Detrás de la preferencia conferida por el autor a la regla de caballería, hay el gusto de lo novelesco. Detrás del gusto de lo novelesco, el del amor de si mismo. Y esto supone una secreta investigación del obstáculo favorable a este amor. Pero hasta aquí sólo es la máscara del amor del obstáculo por sí mismo. Y el obstáculo supremo es la muerte que se revela en el término de la aventura como el verdadero fin, el deseo deseado desde el comienzo de la pasión, la venganza sobre el destino sufrido y, al fin, redimido.

Este análisis del mito primitivo revela algunos secretos cuya importancia es apreciable, — de cuya evidencia íntima debe renegar la conciencia común. Comprendo bien que la sequedad de una descripción reducida a seguir en sus sinuosidades la lógica interna de la Novela pueda parecer vagamente injuriosa, pero me atengo a ello si los resultados son exactos. Admitiré sin dificultad, ante las pruebas, que ciertas conjeturas sean discutibles; pero cualquiera que sea la opinión que se tenga de una interpretación que he estilizado, es evidente que nos ha permitido sorprender, en estado naciente, algunas relaciones fundamentales que sustentan nuestros destinos.

En tanto que el amor-pasión renueva el mito de nuestras vidas, no podemos ignorar ya en lo sucesivo la condenación radical que representa para el matrimonio. Sabemos, por el *fin* del mito, que la pasión es una

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ascesis. Se opone a la vida terrestre de un modo tanto más eficaz en cuanto que toma la forma del deseo y que a su vez, este deseo, se disfraza de fatalidad.

Incidentalmente, indicamos que un tal amor no deja de tener profunda relación con nuestro gusto por la *guerra.*

En fin, si es verdad que la pasión y la necesidad de la pasión son aspectos de nuestro modo de conocer occidental, es preciso llegar —por lo menos bajo forma de pregunta,— a proponer una última relación que tal vez se revelará, a fin de cuentas, como la más fundamental de todas. Conocer a través del sufrimiento, ¿no es acaso el acto mismo y la audacia de nuestros más clarividentes místicos? Erótica en el noble sentido y mística: lo mismo si la una es causa o efecto de la otra, que si tienen un origen común — estas dos pasiones hablan un mismo lenguaje, y cantan tal vez en nuestra alma la misma "vieja y grave melodía" orquestada por el drama de Wagner:

"Ella me interrogó un día y he ahí que todavía me habla. ¿Para qué destino nací? ¿Para qué destino? La vieja melodía me repite: — Para desear y para morir".

Partiendo de un examen "fisonómico" de las formas y estructuras de la Novela, pudimos comprender el contenido original del mito en su pureza ruda y grande. Dos vías se abren ahora ante nosotros: la una remonta hacia los transfondos históricos y religiosos del mito, — la otra desciende desde el mito hasta nuestros días.

Recorrámoslas libremente una tras otra. Nos detendremos aquí o allá para verificar ciertos orígenes netamente localizados, o consecuencias imprevistas de las *relaciones* que acabamos de destacar.

LIBRO SEGUNDO

LOS ORÍGENES RELIGIOSOS DEL MITO

1.—El "obstáculo" natural y sagrado.

Herederos del siglo XIX somos todos más o menos materialistas. Basta que nos muestren, en la naturaleza o en el instinto, groseros esbozos de los hechos "espirituales" para que creamos inmediatamente tener una explicación de estos hechos. *Lo más bajo nos parece lo verdadero.* Es la superstición de la época, la manía de "reducir" lo sublime a lo ínfimo, el extraño error de tomar por causa suficiente una condición simplemente necesaria. Se alega también el espíritu científico. Esto era necesario para libertar el espíritu de las ilusiones espiritualistas. Comprendo mal, sin embargo, el interés de una liberación que consiste en "explicar" a Dostoievski por la epilepsia y a Nietzsche por la sífilis. Curiosa manera de libertar el espíritu la que se "reduce" a negarlo.

Nada consigo, empero, con protestar por adelantado: si compruebo que el instinto y el sexo conocen una dialéctica espontánea, análoga en algunos aspectos a la de la pasión en nuestro mito, muchos pensarán que ello basta. Consagremos una página a este género de objeciones.

El *obstáculo* cuyo juego se ha visto en el curso de nuestro análisis del mito ¿no tiene acaso un origen perfectamente natural? Retrasar el placer ¿no es el más elemental ardid del placer? Y el hombre ¿no está "hecho de tal modo" que se impone a veces una cierta continencia, casi instintiva, en interés de la especie? Licurgo, legislador de Esparta imponía a los recién casados una prolongada abstinencia. Y Plutarco le hace decir: "es para que siempre tengan sus cuerpos más fuertes y mejor dispuestos y que, al no gozar del placer de amar con todo el

http://www.esnips.com/web/Linotipo

corazón, su amor permanezca siempre fresco y sus hijos nazcan más robustos" (Amyot).

Del mismo modo la caballería feudal al honrar la castidad como obstáculo instintivo del instinto tenía por fin hacer a los guerreros más valerosos.

Ahora bien, la virtud de una tal disciplina es relativa a la vida misma, más no al espíritu. Cede ante el éxito obtenido. Nada busca más allá. El eugenismo de un Licurgo no es, en modo alguno, ascético, puesto que tiende, por el contrario, a la mejor propagación de la especie. No podemos ver en estos procesos vitales otra cosa que el soporte fisiológico de la dialéctica pasional. Es absolutamente necesario que la pasión se sirva de los cuerpos y que utilice sus leyes. Pero la comprobación de las leyes del cuerpo no explica, en modo alguno, por ejemplo, el amor de un Tristán. No hace sino mostrar con más evidencia la intervención de un factor "extraño", único capaz de desviar al instinto de su fin natural y de transformar el deseo en una aspiración *indefinida*, es decir, sin fines vitales y aun enteramente contraria a estos fines.

Estas mismas observaciones valdrán para las costumbres y las prohibiciones sagradas de los pueblos primitivos. Encontrar el "origen" sagrado de los motivos característicos de la Novela resulta un juego. La *búsqueda* de la novia lejana, por ejemplo, se relaciona con el ceremonial del rapto en las tribus exogámicas. La moral de la *proeza* es una sublimación desenmascarada de costumbres mucho más antiguas que traducen la necesidad de una selección biológica. Y aun el mismo *deseo de la muerte* puede ser "reducido" al *instinto* de muerte descrito por Freud y por los biólogos mas recientes.

Mas no vemos que todo esto explique la tardía aparición del mito, y aun menos su localización en nuestra historia europea. Nada conoció la antigüedad que se pareciera al amor de Tristán e Iseo. Bien se sabe que para los griegos y los romanos el amor es una enfermedad (Menandro) en la medida en que trasciende la voluptuosidad que es su fin natural. Es un "frenesí" dice Plutarco. "Algunos pensaron que era una furia... Así a los que están enamorados hay que perdonarlos como enfermos..."

¿De dónde viene pues esta glorificación de la pasión que justamente es lo que nos conmueve en la Novela? Hablar de una desviación del instinto es no decir nada ya que se trata de saber, precisamente, cuál es el factor que ha podido causar esta desviación.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

2.—**Eros o el deseo sin fin.** (Platonismo, druidismo, maniqueismo).

Platón nos habla en el *Fedro* y en el *Banquete* de un furor que va del cuerpo al alma, para transformarlo con malignos humores. No es este *el amor que elogia.* Es otra especie de furor o de delirio que no se engendra sin alguna divinidad y que no se crea en el alma, dentro de nosotros mismos: es una inspiración del todo extraña, una atracción que actúa desde fuera, una enajenación, ún rapto indefinido de la razón y del sentido natural. Se le llamará, pues, *entusiasmo,* lo cual significa *endiosamiento,* ya que este delirio procede de la divinidad y lleva nuestro impulso a Dios.

Tal es el amor platónico, "delirio divino", arrebato del alma, locura y suprema razón. Y el amante está, cerca del ser amado, "como en el cielo", ya que el amor es el camino que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo.

El Eros, es el Deseo total, es la Aspiración luminosa el impulso religioso original llevado a su más alta potencia, la extrema exigencia de pureza que es la extrema exigencia de Unidad. La unidad última es, empero, negación del ser actual, en su doliente multiplicidad. Así el impulso supremo del deseo viene a parar en el no-deseo. La dialéctica de Eros introduce en la vida algo enteramente extraño a los ritmos de la atracción sexual: un deseo que ya no recae, que nada

http://www.esnips.com/web/Linotipo

puede satisfacer, que rechaza y rehuye la tentación de cumplirse en nuestro mundo porque sólo quiere abrazar el todo. *Es el sobrepasarse infinito,* la ascensión del hombre hacia su dios. Y este es movimiento *sin retorno.*

Los orígenes iranianos y órficos del platonismo son todavía mal conocidos y, sin embargo, ciertos. Por Plotino y el Aeropagita esta doctrina se transmitió al mundo medioeval. Así el Oriente vino a soñar en nuestras vidas, despertando viejísimos recuerdos.

Desde el fondo de nuestro Occidente, la voz de los bardos celtas le contestaba. No sé si era un eco o alguna ancestral armonía, —todas nuestras razas vinieron de Oriente— o simplemente si la naturaleza humana es llevada en todos los lugares y en todos los tiempos a divinizar su deseo en formas siempre semejantes. No sé qué valor tiene la hipótesis que asimila, aún en los detalles, los más viejos mitos célticos con los de los Griegos —la busca del Graal a la del Toisón de Oro— y las doctrinas de Pitágoras sobre la transmigración de las almas a las de los Druidas sobre la inmortalidad. La mitología comparada es la más peligrosa de las ciencias, si se exceptúa la etimología de la cual a menudo procede: una y otra sin cesar, a merced de los más tentadores retruécanos... Como quiera que sea, ciertas convergencias generales se destacan de los recientes trabajos y refuerzan la hipótesis de una comunidad original de las creencias religiosas en Oriente y Occidente.

Mucho antes que Roma los celtas habían conquistado gran parte de la Europa actual. Venidos del Suroeste de Germania y del Noreste de Francia habían saqueado Roma y Delfos y sometido todos los pueblos, desde el Atlántico hasta el Mar Negro. Llegaron incluso a Ucrania y a Asia Menor (Galatos) y prefiguraron así con bastante exactitud la extensión del Imperio Romano.

Ahora bien, los Celtas no eran una nación. No tenían más "unidad" que la de una civilización cuyo principio espiritual era mantenido por el colegio sacerdotal de los druidas. Este colegio, a su vez, no era, en modo alguno, la emanación de los pequeños pueblos o tribus sino "una institución en algún modo internacional", común a todos los

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pueblos de origen céltico, desde el fondo de Bretaña e Irlanda hasta Italia y Asia Menor. Los viajes y los encuentros de los druidas "cimentaban la unión de los pueblos célticos y el sentimiento de su parentesco" [1]. Los druidas formaban cofradías religiosas dotadas de poderes muy extensos. Eran adivinos, magos, médicos, sacerdotes y profesores a un tiempo. No escribían libros pero daban una enseñanza oral, *en versos gnómicos, a discípulos que quedaban cerca de sí durante veinte años.*[2]

(Se ha podido relacionar este colegio sacerdotal con instituciones enteramente idénticas en los otros pueblos indoeuropeos: magos iranianos, brahamanes de la India, pontífices y flaminos de Roma. El *flamen* lleva por otra parte el mismo nombre que el brahaman).[3]

Cierto es que los celtas creían en una vida después de la muerte. Vida aventurera, muy parecida a la de la tierra aunque depurada y de la cual podían *volver* ciertos héroes, bajo otros nombres para mezclarse con los vivos. Por esta doctrina central de la sobrevivencia de las almas, los Celtas se relacionan con los Griegos. Pero toda doctrina de la inmortalidad supone una preocupación trágica de la muerte. Los Celtas —escribe Hubert— "ciertamente cultivaron la metafísica de la muerte. Era una familiar compañera *cuyo carácter inquietante se complacían en enmascarar*". Igualmente en su mitología "la idea de la muerte lo descubre todo y todo la *descubre*" [4]. Y esto no puede dejar de incitarnos a relacionarlo con mucha precisión con lo que más arriba dijimos del mito de Tristán, que vela y expresa a la vez el deseo de la muerte.

Por otra parte, los dioses célticos forman dos series opuestas: *dioses luminosos* y *dioses sombríos*. Es importante subrayar este hecho del *dualismo* fundamental de la religión de los druidas. Ya que aquí es donde se revela la convergencia de los mitos iranianos gnósticos e hindúes con la religión fundamental de Europa. Desde la India hasta las riberas del Atlántico, encontramos expresado en las más diversas formas este mismo misterio del Día y de la Noche y de su lucha *mortal* en el hombre. Hay un dios de la luz increada, intemporal y un dios de Tinieblas, autor del mal, que domina toda la creación vi-

1 H. Hubert, "les Celtes", II, p, 227, 229, 274 (La mejor obra de conjunto sobre la civilización, historia y arqueología célticas).
2 H. d'Arbois de Jubainville: "Curso de literatura céltica", I, pp. 1-65.
3 J. Vendryes, Mémoires de la societé lingüistique, XX, 6, 265.
4 Op. cit., I. p. 18 y II, p. 328.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

sible. Siglos antes de la aparición de Mani puede descubrirse la misma oposición en las mitologías indo-europeas. *Dioses luminosos*: el Ahura-Mazda (o Ormuzd) de los iranianos, el Apolón griego, al Abelión celtíbero. *Dioses sombríos*: el Dyaus Pitar sánscrito, el Ahrriman iraniano, el Zeus pater heleno, el Júpiter latino, el Dispater galo... Muchas otras conexiones nos atraen, una de las cuales por lo menos interesa al objeto de este libro: la concepción de la mujer en los Celtas no deja de recordar la dialéctica platónica del Amor.

La mujer figura, a los ojos de los druidas, como un ser divino y profético. Es la Velleda de los *Mártires*, el fantasma luminoso que aparece a la vista del general romano perdido en su nocturno ensueño: "¿Sabes que soy una hada?" dice. Eros se revistió con las apariencias de la mujer, símbolo del más allá y de esta nostalgia que nos hace despreciar las alegrías terrestres. Símbolo equívoco, empero, ya que tiende a confundir la atracción sexual y el deseo *sin fin*. El Essyet de las leyendas sagradas, "objeto de contemplación, misterioso espectáculo" era la invitación de ser aquello que está más allá de las formas encarnadas. Pero ella es bella y deseable en sí. Y, sin embargo, su naturaleza es fugaz. "El eterno femenino nos arrebata" dirá Goethe. Y Novalis: "La mujer es el fin del hombre".

Así, la aspiración hacia la Luz toma por símbolo la atracción nocturna de los sexos. El gran Día increado no es más que Noche a los ojos de la carne. Pero nuestro día, a los ojos del dios que reside más allá de las estrellas, es el reino de Dispater, el padre de las Sombras. Del mismo modo el Tristán de Wagner quiere *abismarse* para renacer, empero, en un cielo de Luz. La "Noche" que canta es el Día increado. Y su pasión es el culto de Eros, el Deseo que desprecia a Venus, aun cuando sufre de voluptuosidad y aun cuando cree amar un ser.

Demasiado se habla de nirvana y de brahamanismo en la obra wagneriana. ¡Como si el fondo pagano de occidente no hubiese podido proporcionar al mago los elementos más activos de su filtro! Sorprende comprobar, por otra parte, hasta qué punto el celtismo original de Europa ha sobrevivido a la conquista romana y a las invasiones germánicas. "Los galo-romanos han seguido siendo en su mayoría celtas disfrazados. Hasta tal punto que después de las invasiones Germánicas, vemos reaparecer en la Galia modas y gustos que habían pertenecido a los Celtas" [1]. El arte romano y las lenguas románticas dan testimo-

1 Hubert, op. cit., I, p. 20. De igual manera los dioses galos adquieren nombres latinos sin transformarse de otra manera.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nio de la importancia de la herencia céltica. Más tarde fueron los monjes de Irlanda y Bretaña —últimos refugios de las leyendas bardas conservadas precisamente por los clérigos— los que evangelizaron a Europa y la llevaron de nuevo al culto de las letras. Y esto nos lleva a las cercanías de la época en que se formó nuestro mito.

Pero más cerca de nosotros que Platón y los druidas, una unidad mística del mundo indo-europeo se dibuja como en filigrana en el transfondo de las herejías de la Edad Media.

Si abarcamos el dominio geográfico e histórico que va de la India a Bretaña, comprobamos que una religión se ha extendido por él, a decir verdad, de una manera subterránea, desde el tercer siglo de nuestra era, sincretizando el conjunto de los mitos del Día y de la Noche tal como se elaboraron primeramente en Persia y más tarde en las sectas gnósticas y órficas: es la fe maniquea.

Las mismas dificultades que se encuentran en nuestros días para definir esta religión no dejan de informarnos sobre su naturaleza profunda y su alcance humano.

Fué, en un principio, perseguida por doquier con una inconcebible violencia por los poderes o las ortodoxias. Vióse en ella la peor de las amenazas sociales. Sus fieles fueron degollados y sus escritos dispersados y quemados. Hasta tal punto que los testimonios sobre los que se las juzgó hasta nuestros días emanan casi exclusivamente de sus adversarios. Parece, que más tarde la doctrina de Mani (que era originario del Irán) tomó, según los pueblos y sus creencias, muy diversas formas, ora cristianas, ora budistas o musulmanas. En un himno maniqueo recientemente encontrado y traducido [1] se invocan y adoran sucesivamente a Jesús, Mani, Ohrmuzd, Sakyamuni, y en fín Zarhust (Zarathustra o Zoroastro). Además, puede pensarse que los supervivientes célticos en el mediodía languedociano ofrecieron a ciertas sectas maniqueas un terreno especialmente favorable.

Para los desarrollos que seguirán deben recordarse ante todo, dos hechos:

1o.—El dogma fundamental de todas las sectas maniqueas, es la naturaleza divina o angélica del alma, *prisionera* de las formas creadas y de la noche de la materia.

1 Por E. Benveniste, en Yggdrasil, 25 agosto, 1937.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"Nacido de la luz y de los dioses
heme ahí en exilio y separado de ellos"
.....
"Soy un dios, nacido de dioses
Pero ahora reducido al sufrimiento".

Así se lamenta el Yo espiritual de un discípulo del salvador Mani, en el himno del *Destino del Alma.*

El impulso del alma hacia la Luz no deja de evocar, por un lado, la "reminiscencia de lo bello" de que hablan los diálogos platónicos y, por otro lado, la nostalgia del héroe celta que ha vuelto del cielo a la tierra y que se acuerda de la isla de los inmortales. Mas este impulso se halla de continuo entorpecido por los celos de Venus (Díbat en el primer himno citado) que quiere guardar en la materia oscura el amante anhelante del luminoso Deseo. Tal es el combate del amor sexual y del Amor, que se expresa en *angustia* fundamental, de los ángeles caídos en cuerpos demasiado humanos...

2o.— Es importantísimo y significativo para nosotros hacer notar, siguiendo un trabajo reciente, que la estructura de la fe maniquea "es esencialmente lírica". En otras palabras: que pertenece a la naturaleza profunda de esta fe rehuír toda exposición racionalista, inpersonal y "objetiva". En verdad solamente se realiza en una experiencia enteramente angustiada y entusiasta (en el sentido literal de este término) de orden esencialmente poético. La "verdad" de la cosmogonía y de la teogonía no aparece, no se constituye sino en la certidumbre atestiguada por el recitativo del salmo".

Pensamos en el *secreto* de Tristán, que no puede "decir" sino cantar...

Toda concepción dualista, digamos maniquea, ve en la vida la desgracia misma, y en la muerte el *último* bien, el perdón del pecado de haber nacido, la reintegración en el uno y en la luminosa indistinción. Desde la tierra, por una gradual ascensión, por la muerte progresiva y voluntaria de la ascesis, podemos llegar a la Luz. Pero el fin del espíritu, su término, es también el fin de la vida; la muerte. Eros,

1 Henry Corbin, "Pour l'hymnologie manichéene". Yggdrasil, (25 agosto, 1939).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nuestro supremo Deseo, no exalta nuestros últimos deseos sino para sacrificarlos. El cumplimiento del Amor niega todo amor terrestre. Su Felicidad niega toda felicidad terrestre. Considerado *desde el punto de vista de la vida*, semejante amor no es sino una total desgracia.

Tal es el gran transfondo del paganismo Oriental-Occidental, sobre el cual se destaca nuestro mito.

Pero justamente ¿de dónde viene que se destaque? ¿Qué amenaza, qué prohibición ha constreñido a la doctrina a velarse y a no revelarse sino por símbolos engañosos — a no seducirnos más que por el hechizo y el secreto encantamiento de un mito?

3.—Agape o el amor cristiano.

Prólogo del Evangelio de San Juan:

"EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO Y EL VERBO ESTABA EN DIOS, Y EL VERBO ERA DIOS... EN EL ESTABA LA VIDA Y LA VIDA ERA LA LUZ DE LOS HOMBRES. Y ESTA LUZ RESPLANDECE EN LAS TINIEBLAS, Y LAS TINIEBLAS NO LA HAN RECIBIDO." (I, 1-5.)

¿Es todavía el eterno dualismo, sin remisión, la irrevocable hostilidad de la Noche terrestre y del Día transcendente? No, porque el pasaje continúa de este modo:

"Y EL VERBO SE HIZO CARNE, Y HABITO EN MEDIO DE NOSOTROS; LLENO DE GRACIA Y DE VERDAD; Y NOSOTROS HEMOS VISTO SU GLORIA, GLORIA CUAL LA DEL UNIGENITO VENIDO DEL PADRE". (I, 14-15.)

La encarnación de la Palabra en el mundo, —de la Luz en las Tinieblas—, tal es el acontecimiento sorprendente que nos libra de la desgracia de vivir. Tal es el centro de todo el cristianismo y el hogar del amor cristiano que la Escritura denomina *ágape.*

Acontecimiento sin precedentes, y "naturalmente" increíble. Porque el hecho de la Encarnación es la negación radical de toda especie de *religión.* Es el escándalo supremo, no solamente para nuestra razón que no admite en modo alguno esta impensable confusión de lo infinito y de lo finito, sino sobre todo para el espíritu religioso natural.

Todas las religiones conocidas tienden a *sublimar* el hombre y "acaban" condenando su vida "finita". El dios Eros exalta y sublima nuestros deseos, los reune en un Deseo único, que "acaba" negándolos.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El fin final de esta dialéctica es la no-vida, la muerte del cuerpo. Puesto que la Noche y el Día son incompatibles, el hombre creado que pertenece a la Noche, únicamente puede encontrar su salvación al dejar de ser, "perdiéndose" en el seno de la divinidad. Pero el Cristianismo, por su dogma de la encarnación de Cristo en Jesús, invierte esta dialéctica de arriba abajo.

La muerte en lugar de ser el último *término* se convierte en la condición primera. Aquello que el Evangelio denomina "muerte de sí mismo", es el *principio* de una *vida* nueva *desde este mundo.* No es la huída del espíritu fuera del mundo sino su retorno forzado al seno de este mundo. Una inmediata recreación. Una reafirmación de la vida, no ciertamente de la vida antigua, no de la vida ideal, sino de la vida presente que el espíritu recobra.

Dios —el Dios verdadero— se hizo hombre, hombre verdadero. En la persona de Jesucristo las tinieblas "recibieron" verdaderamente la luz. Y todo hombre nacido de mujer que *cree* en esto, renace, desde ahora, en el espíritu: muerte de sí mismo y muerte del mundo en cuanto el yo el mundo son pecadores, devuelto empero a sí mismo y al mundo en cuanto el Espíritu quiere salvarlo.

Por tanto, el amor no es ya huída y perpetua negación del acto. Comienza más allá de la muerte, pero se vuelve de nuevo hacia la vida. Y esta conversión del amor hace que aparezca el *prójimo.*

Para el Eros, la criatura no era sino un pretexto ilusorio, una ocasión para inflamarse: ¡y era necesario inmediatamente desprenderse de él, puesto que el fin era arder más y más, quemarse hasta morir! El ser particular no era mucho más que un defecto y un oscurecimiento del único Ser. ¿Cómo amarlo verdaderamente, tal cual era? Puesto que la salvación no está sino en el *más allá,* el hombre religioso se apartaba de las criaturas ignoradas por su dios. Pero Dios no se apartó. "Fué el primero en amarnos" en nuestra forma y limitaciones. Llegó a revestirlas y al revestir la condición del hombre pecador y separado, pero sin pecar ni dividir, el Amor de Dios nos abre una vía radicalmente nueva: la de la *santificación.* Lo contrario de la sublimación, que no era sino huída ilusoria más allá de la vida concreta.

Amar se convierte ahora en una acción pasiva, una acción de transformación. Eros buscaba sobrepasarse hasta el infinito. El amor cristiano es la obediencia en el presente. Porque amar a Dios es obedecer a Dios, al Dios que nos ordena amarnos los unos a los otros.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿Qué significa: *amad a vuestros enemigos?* Es el abandono del egoísmo, del yo del deseo y de la angustia, es una muerte del hombre aislado. Pero es también el nacimiento del prójimo. A quienes le preguntan con ironía; ¿quién es mi prójimo? Jesús contesta: es el hombre que os necesita.

Desde este momento todas las relaciones humanas cambian de *sentido*.

El nuevo símbolo del Amor no es ya la infinita *pasión* del alma en busca de luz, sino el *matrimonio* de Dios con la Iglesia.

El mismo amor humano se halla transformado. Mientras que los místicos paganos lo sublimaban hasta convertirlo en dios, y al mismo tiempo lo consagraban a la muerte, el cristianismo lo coloca de nuevo en su rango, y allí lo santifica por el matrimonio.

Un tal amor, concebido a imagen del amor de Cristo por su Iglesia (Eph, 5, 25) puede ser realmente recíproco. Porque se ama al otro *tal como es* —en lugar de la idea del amor o su quemadura mortal y deliciosa. ("Vale más casarse que arder" escribe San Pablo a los Corintios). Además es un amor feliz— a pesar de las trabas del pecado —ya que conoce, desde este mundo, en la obediencia, la plenitud de su orden.

El dualismo del Día y de la Noche llevado a su extremo lógico, acababa, *desde el punto de vista de la vida*, en la absoluta desgracia, que es la muerte. El Cristianismo no es una desgracia mortal salvo para el hombre separado de Dios, sino una desgracia recreadora y bienaventurada, *desde esta vida*, para el creyente que "entiende la salvación".

4.—Oriente y Occidente.

¿Es posible definir el Oriente y el Occidente independientemente de la Geografía? En presencia de un problema tan complejo, y en ausencia de toda respuesta satisfactoria, lo único noble que puede hacer un escritor es declarar su preconcepción. Lo que llamo *Oriente* en esta obra es una tendencia del espíritu humano que ha hallado en Asia sus más altas y puras expresiones. Me refiero a una forma de mística a la vez dualista en su visión del mundo y monista en su cumplimiento.

¿A qué tiende la ascesis "oriental"? A la negación de lo diverso, a la absorción de todo en Uno, a la *fusión total* con el dios o, si no hay dios, como en el budismo, con el Ser Uno universal.

Lamaré "Occidente" a una concepción religiosa que en realidad nos ha venido del cercano Oriente, pero que solamente ha triunfado en Occidente: es la que interpone entre Dios y el hombre un abismo esencial, o como dirá Kierkegaard "una diferencia cualitativa infinita". No hay pues fusión posible ni unión substancial. Solamente una comunión cuyo modelo está en el *matrimonio* de la Iglesia y su Señor.

Después de haber así señalado estos extremos no habrá dificultad en demostrar que existen en Oriente numerosas tendencias Occidentales: y a la inversa. (Pero no desarrollo aquí una historia de las religiones).

Recordemos ahora que Eros quiere la unión, es decir, la fusión esencial del individuo con su dios. El individuo aislado, —doloroso error— debe elevarse hasta perderse en la divina perfección. El hombre no debe cobrar afecto a las criaturas puesto que no tienen excelen-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

cia alguna y que, en tanto que particulares, no representan sino defectos del Ser. No tenemos, pues, un prójimo. La exaltación del amor será al mismo tiempo su ascesis, la vía que lleva más allá de la vida.

Agape, por el contrario, no busca la unión que se realizará más allá de la vida. "Dios está en el cielo y tú estás en la tierra". "Y tu suerte se decide en la tierra". No reside el pecado en haber nacido, sino en haber perdido a Dios al cobrar autonomía. Ahora bien, no encontraremos a Dios por una *elevación* indefinida de nuestro deseo. ¡Por más que sublimemos a nuestro Eros, nunca será más que nosotros mismos! Ninguna ilusión, ningún optimismo humanos en el cristianismo ortodoxo. Pero entonces ¿es la desesperación?

Sería la desesperación ni no hubiera la Buena Nueva; la noticia de que Dios nos busca.

Y nos halla cuando percibimos su voz y contestamos obedeciendo. Dios nos busca y nos encuentra por el amor de su Hijo que *desciende* hasta nosotros. La Encarnación es el signo histórico de una creación renovada en la cual el creyente se halla reintegrado por el acto mismo de su fe. Desde ahora, perdonado y santificado, es decir, reconciliado, el hombre permanece hombre (no se le diviniza), un hombre empero, que ya no vive por sí solo. "Amarás al Señor tu Dios y al prójimo como a ti mismo". Así, en el amor del prójimo es donde se realiza el cristiano y verdaderamente se ama a sí mismo.

Para el Agape no hay fusión ni exaltada disolución del yo en Dios. El amor divino es el *origen* de una nueva vida cuyo acto creador se llama comunión. Y para que haya una comunión real son bien necesarios dos sujetos, mutuamente presentes el uno ante el otro: es decir que el uno sea el prójimo para el otro.

Si el Agape reconoce únicamente al prójimo y lo ama no ya como pretexto para exaltarse sino tal como es en la realidad de su miseria y de su esperanza; y si el Eros no tiene prójimo, —¿no podemos concluir acaso que esta forma del amor denominada *pasión* debe normalmente desarrollarse en el seno de los pueblos que adoran a Eros? ¿Y que por el contrario los pueblos cristianos —históricamente los pueblos de Occidente— no tendrían que conocer la pasión o por lo menos darle el nombre de incredulidad?

Ahora bien, la historia nos obliga a consignar que lo que se ha realizado es lo inverso.

Vemos que en Oriente[1] y en la Grecia contemporánea a Platón,

1 Ver el Apéndice 4.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

el amor humano es muy generalmente concebido como el placer, la simple voluptuosidad física. Y la pasión —en su sentido trágico y doloroso— no sólo escasea sino que, más aún, la moral corriente la menosprecia como a una enfermedad frenética. "Algunos piensan que es un furor..."

Vemos también que en Occidente, en el siglo XII, es el matrimonio el que se expone al menosprecio mientras que se glorifica la pasión en la medida misma en que es irracional, en que hace sufrir, o en la medida en que provoca estragos a expensas del mundo y de sí mismo.

La identificación de los elementos religiosos cuya presencia en el mito habíamos señalado, nos lleva a comprobar una flagrante contradicción entre las doctrinas y las costumbres.

¿Residirá, pues, en el hecho mismo de esta flagrante contradicción la explicación del mito?

5.—La repercusión del cristianismo en las costumbres Occidentales.

Para introducirnos con mayor claridad en este dédalo dialéctico propongo el siguiente esquema:

	Doctrina	*Aplicación Teórica*	*Realización Histórica*
Paganismo	Unión mística (amor divino feliz)	Amor humano desgraciado	Hedonismo, pasión rara y despreciada.
Cristianismo ...	Comunión (sin unión esencial)	Amor del prójimo. (Matrimonio feliz)	Conflictos dolorosos, pasión exaltada.

El principio explicativo de ese cuadro es bastante simple. El platonismo en la época de Platón y durante los siglos siguientes, no fué jamás una doctrina popular sino una sabiduría esotérica. Lo mismo ocurre más tarde con los misterios maniqueos y, en parte, con los de los celtas.

Triunfó el cristianismo. La Iglesia primitiva fué una comunidad de débiles y de despreciados. Pero a partir de Constantino y de los emperadores carolingios más tarde, sus doctrinas se convirtieron en patrimonio de príncipes y de las clases dominantes que a la fuerza las impusieron a todos los pueblos de occidente. Por lo tanto, las viejas creencias paganas se convirtieron en el refugio y la esperanza de las tendencias naturales no convertidas y reprimidas por las nuevas leyes.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El matrimonio, por ejemplo, no tenía, para los antiguos, otros significado que el utilitario y limitado. Las costumbres permitieron el adulterio. Mientras que el matrimonio cristiano, al convertirse en un sacramento, imponía una fidelidad que el hombre natural no podía soportar. Supongamos el caso de un convertido a la fuerza. Incluído, a pesar suyo, en un cuadro cristiano, falto de los socorros de una fe verdadera, fatalmente tenía que sentir que se exaltaba en él la indignación de su sangre bárbara. Estaba preparado para acoger, bajo la protección de las formas católicas, todas las reviviscencias de las místicas paganas capaces de liberarlo".

Es así como las doctrinas secretas, cuyo parentesco hemos recordado, no se vivificaron ampliamente en Occidente sino en los siglos en que fueron condenadas por el cristianismo oficial. Y es así como el Amor-pasión, forma terrestre del culto de Eros, invade la psique de las selecciones mal convertidas y que padecen del matrimonio.

Pero este renovado fervor por un dios que la Iglesia ha condenado no podía confesarse a la luz del día. Revistió formas esotéricas, se disfrazó en las herejías secretas y en apariencias más o menos ortodoxas. Estas herejías se propagaron muy aprisa desde principios del siglo XII. Se insinuaron, por una parte, en el clero, donde las encontramos de nuevo, un poco más tarde, mezcladas de la manera más compleja con el renacimiento místico. Tallaban por otra parte profundas complacencias en la mentalidad del siglo. Penetraron pronto en la sociedad feudal. Esta no conocía siempre el origen y el alcance místico de los valores que tomaba por una moda y que conciliaba con sus placeres. No tardaría en materializar los preceptos de una religión que, a pesar de todo, se oponía al cristianismo precisamente por su negación de la Encarnación.

Sólo daré, por ahora, un ejemplo de este proceso tan típicamente occidental que consiste en guardar el signo material de una religión cuyo espíritu se traiciona [1].

Platón relacionaba el amor con la Belleza. Pero lo que él entendía por Belleza era, ante todo, la esencia intelectual de la perfección increada: la idea misma de toda excelencia. ¿Qué se ha hecho de esa doc-

1 El culto de las imágenes —la más simple manifestación de esta inclinación— siempre repugnó al oriental. En el siglo VIII el Papa León III conociendo esta repugnancia por su lucha contra los Judíos y los Montanistas inauguró una política iconoclasta de donde esperaba ver salir la unidad religiosa del Imperio oriental-occidental. Su fracaso fué significativo.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

trina entre nosotros? "Nadie podría decir hasta qué estratos profundos de la humanidad occidental penetraron las concepciones platónicas. El más sencillo de los hombres usa expresiones que remontan a Platón [1]". Pero abusa de ellas en el sentido en que le inclina su naturaleza de Occidental. Es así como el platonismo nos ha conducido a una terrible confusión: la idea de que el amor depende ante todo de la belleza *física* —cuando en realidad esta belleza misma no es sino el atributo conferido por el amante al objeto de su elección amorosa. La experiencia cotidiana muestra bien a las claras que "el amor embellece su objeto" y que la belleza "oficial" no es una consecuencia del ser amado. Pero el platonismo degenerado que nos obceca, nos vuelve ciegos a la realidad del objeto tal como es en *su* verdad — o nos lo hace poco digno de ser amado. Y nos lanza a la persecución de quimeras que no existen sino en nosotros. Pero aun así, ¿de dónde proviene este éxito y esta invencible permanencia del error heredado de Platón? Porque encuentra en el corazón de todo hombre y especialmente en el corazón de todo hombre occidental, oscurísimas complicidades. Recordemos el culto druídico de la Mujer, ser profético, "eterno femenino", "fin del hombre". Ya los celtas tendían pues a materializar el ímpetu divino, a darle un soporte corporal. Más aún. Desde Freud lo sabemos: el "tipo de mujer" que cada hombre lleva en su corazón y que asimila por instinto ¿no es acaso el recuerdo de la madre "fijado" en nuestra memoria secreta?

Si realmente tales son las causas de la curiosa contradicción que aparece en el siglo XII entre las doctrinas y las costumbres, podemos formular inmediatamente una primera conclusión:

El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo (especialmente de su doctrina del matrimonio) en las almas donde aun vivía un paganismo natural o heredado.

Todo lo cual sería muy teórico y muy discutible si no pudiéramos describir con precisión las vías y medios históricos de este renacimiento del Eros. La fecha está ya fijada: mediados del siglo XII. (¡Fecha de nacimiento del amor-pasión!) [2] Mostraremos además que lleva un nombre por demás conocido: la *cortesía,* el amor cortesano.

1 Ortega y Gasset: "En torno al Amor".

2 Lo cual como se verá más tarde no es un capricho. La primera pareja de amantes "apasionados" cuya historia ha llegado hasta nosotros, es la de Eloísa y Abelardo: primera mitad del siglo XII.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

6.—El amor cortesano: trovadores y cátaros.

Ya nadie puede dudar de que toda la poesía europea nació de la poesía de los trovadores del siglo XII. "Sí. Entre los siglos XI y XII, la poesía, de dondequiera que fuese, (húngara, española, portuguesa, alemana, siciliana, toscana, genovesa, pisana, picarda, champañesa, flamenca, inglesa, etc.) fué ante todo languedociana, es decir: el poeta al no poder ser trovador, estaba obligado a hablar —y a aprender si no la sabía— la lengua del trovador, la cual nunca fué sino provenzal" [1].

¿Qué es la poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. "No hay en toda la lírica occitana ni en la lírica petrasquista o dantesca sino un solo tema: el amor; no el amor feliz, cumplido o satisfecho (espectáculo que nada puede engendrar) sino, por el contrario, el amor insatisfecho a perpetuidad; en fin, solamente dos personajes: el poeta que repite su queja, ochocientas, novecientas, mil veces, y una dama que siempre dice que no".

Europa no ha conocido otra poesía más profundamente *retórica*: no sólo en sus formas verbales y musicales sino también —por paradójico que parezca —en su inspiración misma ya que ésta no nace sino en las leyes del amor cortesano, *leys d'amors*. Hay que decir también que jamás retórica alguna fué tan exaltada y fervorosa. Exalta el amor fuera del matrimonio, ya que el matrimonio no significa más que la unión de los cuerpos, mientras que el "Amor", Eros supremo, es el arranque del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida. He ahí por qué el amor supone *la castidad. E. d'amor mou castitaz* (del amor viene la castidad) canta el trovador

1 Charles Albert Cingria, Isu oc tan (en Mesures, no. 2, 1937)..

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tolosano Guilhem Montanhagol: el *domnei* o *donnoi*, vasallaje amoroso. El poeta gana a su dama por la belleza de su homenaje musical. Le jura, de rodillas, eterna fidelidad, como se hace con el señor feudal. "Como muestra de su amor le daba a su poeta-paladín un anillo de oro, le mandaba levantarse, y le besaba en la frente. Primer beso, generalmente único... que se llamaba *consolament*. Algunos clérigos provenzales llegaban a bendecir esta unión mística y la ponían bajo la invocación de la Virgen María". [1] (Tales excesos no se multiplicaron, empero, y se verá cuáles fueron las razones de ello).

¿De dónde proviene esta nueva concepción del amor "insatisfecho a perpetuidad", este elogio entusiasta y plañidero de "una dama que siempre dice que no?" y ¿de dónde viene este sabio lirismo que súbitamente se encuentra ahí para traducir la nueva pasión?

No nos cansaremos de subrayar el carácter milagroso de este doble nacimiento, tan rápido, en el espacio de una veintena de años, de una concepción de la mujer enteramente contraria a las concepciones tradicionales —se eleva a la mujer por encima del hombre de quien se convierte en nostálgico ideal— y de una poesía con formas fijas muy complicadas y refinadas, sin precedente en toda la antigüedad o en los pocos siglos de cultura que sucedieron al imperio carolingio.

O todo esto "cae del cielo", es decir, brota de una inspiración nihilista y colectiva —en cuyo caso sería necesario explicar por qué tomó cuerpo en tales momentos y en tales lugares bien determinados— o todo proviene de una causa histórica precisa — en cuyo caso, se trata de saber por qué razones permaneció en la oscuridad hasta nuestros días.

Es sumamente curioso el apuro de los más sabios romanistas cuando llegan a conocer el problema y la facilidad con que deciden no contestarlo.

Todo el mundo admite hoy en día que la poesía provenzal, las concepciones del amor que ilustra, "lejos de explicarse por las condiciones en que nació parece en contradicción absoluta con estas condiciones" [2]. "Es evidente que no refleja en modo alguno la realidad ya que la condición de la mujer no fué en las instituciones feudales del Mediodía menos humilde y dependiente que las del Norte" [3]. Ahora bien: si es

1 Otto Rahn, "La Croisade contre le Graal". Rahn alude probablemente a la aventura del trovador Pierre Barjac. Se conocen otros casos en que el amante de una mujer —siempre casada— encendía cirios a todos los santos para poder vencer los rigores de la "dama".

2 A. Jeanroy. "La poesie lyrique des troubadours", 1934.

3 A. Jeanroy, Introducción a una "Anthologie des troubadours", 1927. Una

http://www.esnips.com/web/Linotipo

evidente, hasta tal punto, que los trovadores no sacaban nada de la realidad social, no lo parece menos que su concepción venía de *otra parte*. ¿De dónde vendría si no?

El mismo problema se presenta para su arte, es decir, para su técnica poética. "Creación extremadamente original", escribe Jeanroy, (sin perjuicio de reprochar a cada uno de esos poetas, tomado aparte, no haber mostrado originalidad alguna y haberse limitado a refinar formas fijas y lugares comunes: ¡Y sin embargo era necesario que alguno de ellos las hubiese *creado*!) Ahora bien, desde el momento en que un historiador se arriesga a formular una hipótesis sobre el origen de la retórica cortesana, los especialistas (sobre todo en Francia) le abruman con sus amargas ironías. Sigmondi hacía remontar a los árabes el misticismo del sentimiento. Y prontamente se rechaza "esta enormidad[1]". Díez ha mostrado parecidos formales entre la lírica árabe y la provenzal: lo cual, según se dice, no es serio. Brinkmann y otros supusieron que la poesía latina de los siglos XI y XII había podido proporcionar modelos: parece que, a fin de cuentas, esto no puede sostenerse ya que los trovadores tenían muy poca cultura para conocer esa poesía. Lo mismo ocurre con cada contestación propuesta: la "seriedad" de los sabios parece consistir sobre todo en una propensión a calificar de enormidad o fantasía todo lo que parece dar un sentido al fenómeno a cuyo estudio dedican su vida.

Verdad es que Wechssler, en una famosa obra[2], ha creído poder esclarecerlo todo al descubrir en el origen de la poesía provenzal influencias religiosas neo-platónicas y cristianas desnaturalizadas... Pero estas "atrevidas afirmaciones" han lanzado contra ellas a todos nuestros eruditos. Se trata a Wechssler de "doctrinario" —injuria suprema— y varios han insinuado que por la cualidad de alemán de este profesor quedaban dispensados de refutar un sistema incompatible con el claro genio de nuestra raza.

Queda pues, por un lado, un extraño fenómeno y, por otro, refutaciones muy sabias de todo lo que pretenda explicarlo. "Es igualmente imposible —escribe uno de nuestros profesores— ver en estas cancio-

página más lejos, nuestro autor, sin embargo escribe: "la nobleza del Mediodía, al contrario, casi liberado del lazo feudal" ¿Entonces? En realidad esa segunda frase no es falsa; había diferencias importantes entre la feudalidad del mediodía y la del Norte. Pero estas diferencias no bastan para explicar el culto a la mujer. Volveremos sobre ello.

1 A. Jeanroy, "Le poesie Lyrique des troubadours", I, p. 69.

2 Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle, 1909.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nes de amor que forman las tres cuartas partes de la poesía provenzal, una fiel imagen de la realidad y una pura reunión de fórmulas sin sentido." Ciertamente. Pero, después de esto, el historiador nos dice que, "como escrupuloso historiador", se exime de pronunciarse. Lo cual equivale a decir que la lírica cortesana de que se ocupa se reduce, para él, antes de tener mayor información, a "un conjunto de fórmulas sin sentido". Excelente material, en verdad, para un filólogo que se respeta y no quiere "ir a los textos" para intentar el más mínimo ensayo de comprensión.

No podría contentarme, por lo que a mí se refiere, con tan escrupulosa hipótesis. No quiero suponer, ni por un solo instante, que los trovadores fueran pobres de espíritu, tan sólo capaces de repetir, sin cansarse, fórmulas aprendidas quién sabe dónde. Y me pregunto, con Aroux y Péladan, si el secreto de esta poesía no debiera ser buscado mucho más cerca de ella, —muy cerca, en el lugar de los hechos, en el medio mismo en que nació. Y no en el medio puramente "social" en el sentido moderno de la palabra, sino en la atmósfera religiosa que determinaba las formas, incluso sociales de este medio [1].

Comprobemos, partiendo de ahí, que un gran hecho histórico domina el siglo XII provenzal:

En el mismo tiempo que el lirismo del *domnei* y en las mismas provincias y en las mismas clases se extendía una poderosa herejía. Se ha dicho que la religión cátara representó para la Iglesia un peligro tan grande como el del arrianismo. Algunos llegan a pretender que en Occidente tuvo millones de secretos fieles a pesar de la muy sangrienta cruzada de los albigenses —o a causa de ella— en el siglo XII y hasta la Reforma.

Según Rahn, se puede atribuir el origen preciso de la herejía a la secta de los Priscilianistas que se establecieron en la región de los Pirineos Meridionales en el siglo IV de nuestra era y que convirtió a los druidas que habitaban la región, a la religión cristiana. Otros autores

1 Se han intentado algunas explicaciones sociológicas de la cortesanía. Se reducen a suposiciones —a menudo contradictorias— sobre la condición de la mujer en el Languedoc. Vernon Lee, por ejemplo, en un ensayo titulado "Medieval Love", señala que en las cortes medievales había una "enorme preponderancia numérica de hombres" entre los cuales pocos podían casarse. De ahí la idealización de un objeto, de un deseo de tan difícil satisfacción. Puede tenerse en cuenta la información pero, en suma, nada preciso explica por lo que se refiere a la *retórica* cortesana. (Más tarde nos ayudará a concebir que gracias a esta situación sociológica la confusión del amor místico y del amor carnal pudiera restablecerse bastante aprisa.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

hacen remontar el movimiento a la secta de los Paulistas y a las Iglesias neo-maniqueas del Asia Menor y de Bulgaria. Sea como fuere, los "Puros" o cátaros se relacionaban con las grandes corrientes gnósticas que cruzan el primer milenio del cristianismo. Bastante sabemos que la Gnosis, lo mismo que las doctrinas de Mani (o Manes), se enraíza en la religión dualista del Irán [1].

¿Cuál será la doctrina de los Cátaros? La Inquisición quemó la mayoría de sus escritos [2]; pero sus registros nos han conservado los interrogatorios de los acusados [3]. Teniendo en cuenta lo que, por otro lado, sabemos del Maniqueísmo y de los métodos inquisitoriales nos es posible reconstruir, en sus grandes rasgos, el dogma de la "Iglesia del Amor".

Dios es amor. El mundo, empero, es malo. Dios no puede ser pues el autor del mundo, de las tinieblas y del pecado que nos agobia. Su primera creación, aun informe, fué acabada pero pervertida por el Angel sublevado, Satán o Demiurgo [4]. El hombre es un ángel caído, aprisionado en la materia y sometido, de hecho, a las leyes del cuerpo entre las cuales la más trágica es la de la procreación. Pero el Hijo de Dios vino para mostrarnos el camino que nos devuelve a la luz. Este Cristo no se encarnó. Solamente tomó la *apariencia* de un hombre [5]. Los Cátaros rechazan pues el dogma de la Encarnación, y, por tanto, el sacramento de la Cena que lo revela (el cual es reemplazado por un simple ágape conmemorativo). Se fundan sobre una interpretación puramente "espiritualista" de los Evangelios y especialmente

1 Entre las sectas gnósticas influidas por el dualismo parsista pueden citarse las de Bardesane, de los Paratianos de los Docetas, de los Cainitas, de los Sethianos, de Simón el Mago, etc.

2 No todo sin embargo. D. Roché en un excelente estudio sobre el "Catarismo" (p. 2, Carcasonne, 1937) da una lista de obras encontradas: un ritual de iniciación, un apócrifo de San Juan más exactamente nombrado "Cena secreta", y los "Capitula" de Faustus de Milev, obispo maniqueo cuya influencia se ejerció directamente sobre los cátaros. Pueden añadirse la "Visión de San Pablo" y el "Purgatorio de San Patricio" (Traducido por María de Francia), y varios escritos publicados recientemente en bulgaria ("apócrifos bogomilos").

3 Véanse particularmente las "Summae contra kataros" de Alejo de Lille (Alanus de Insulis), Moneta de Cremona, Ranieri Sacchone, y el Manual del Inquisidor" de De Bernardo Gui.

4 Este dualismo, por otra parte, se resolvió en un monismo escatológico ya que, en el fin de los tiempos, Satán y la materia serán iluminados, mientras que la ortodoxia cree que Satán será condenado para siempre. Pero *durante este tiempo* el maniqueo condena la vida, mientras que el cristiano *vuelve* a ella y se esfuerza en responder a la "ardiente espera" de la criatura ("Romanos" 8).

5 De donde el nombre de Docetas que tomó una secta gnosticdokesis—apariencia.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

del de San Juan. Triple herejía contra la Trinidad: en efecto; divide al Padre al distinguir a Dios de Jehová, disminuye el papel del Hijo al suprimir la Cruz y el rescate *único;* exagera y desnaturaliza, en fin, el papel del Espíritu Santo (del "Paracleto") al convertirlo en "la Madre de Dios", el principio femenino del Amor (la sophia de los gnósticos griegos; María en los Cátaros).

La Iglesia de Amor, la *Santa Gleyzia* de los Cátaros no conoce sino un solo "sacramento": el bautizo del Santo Espíritu consolador, el beso de paz o *consolamentum* que da el sacerdote al nuevo hermano durante la ceremonia de iniciación. Y aun no es tanto un sacramento en el sentido católico del término, cuanto un signo de acceso a la vida espiritual. Antes de recibir el beso, el neófito se compromete solemnemente a consagrarse a Dios y a su Evangelio, a jamás mentir ni jurar, *a abstenerse de todo contacto con su mujer si era casado* [1], a no matar ni comer animal alguno y, en fin, a guardar en secreto su fe. Un ayuno de cuarenta días o *endura,* precedía a esa iniciación y otro de la misma duración le sucedía. "Ocurría a menudo, nos dice Rahn, que los Cátaros después de la recepción del *Consolamentum* y durante la *endura,* se daban voluntariamente la muerte. Su doctrina, como la de los druidas permitía el suicidio. Sin embargo, exigía que se acabara con la vida no por cansancio de vivir sino en un estado de perfecto desapego a la materia... Eran preferidos por las Cátaros cinco géneros de muerte: se envenenaban, se dejaban morir de hambre, se cortaban las venas de la muñeca, se lanzaban a un precipicio, o en invierno, se tendían sobre un enlosado glacial después de un baño calentísimo para coger una congestión pulmonar. Esta enfermedad era, entre ellos, siempre mortal. El mejor médico no puede salvar a enfermos que quieren morir" [2].

Notemos, en fin, esta última característica, que lo fué también de tantas sectas religiosas orientales —jainismo, budismo, esenismo. gnosticismo cristiano—: la Iglesia Cátara se dividía en dos gru-

1 D. Roché (op. cit.) atenúa, sin embargo el alcance de esta condenación del matrimonio en la *pura* doctrina cátara al remitir a las declaraciones de San Pablo sobre los eunucos voluntarios. Y después de todo, ¡Roma aprueba los conventos!

2 Aquí otra vez D. Roché (op. cit.) combate la opinión corriente entre los historiadores oficiales, y afirma, apoyándose en Ch. Molinier, que no se podría probar que los Cátaros preconizaran el suicidio. Su creencia en la reencarnación tenía que oponerse a ello, según él. Me parece empero que también podía *facilitar* la muerte voluntaria en el término de una iniciación conveniente.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pos: los perfectos (*perfecti*) [1] y los simples creyentes (*credenti* o *imperfecti*). Unicamente los segundos tenían derecho a casarse o a vivir en el mundo condenado por los puros, sin constreñirse a los preceptos de la moral esotérica: mortificaciones corporales, desprecio de la creación, disolución de todos los "lazos mundanos".

San Bernardo de Clairvaux (citado por Rahn), a pesar de haber combatido a los Cátaros, pudo decir con todas sus fuerzas: "No hay ciertamente sermones más cristianos que los suyos y sus costumbres eran puras..."

Este juicio redime, en cierto modo, de las calumnias de la Inquisición. Nos sorprende, empero, ver al santo denominar "cristiana" una predicación que niega varios de los principales dogmas de la Iglesia. En cuanto a las costumbres de los Cátaros, vimos que respondían a creencias enteramente contrarias a las que fundamentan la auténtica moral cristiana. *La condenación de la carne, que hoy día algunos creen que es una característica cristiana, es de origen maniqueo y herético.* Porque hay que señalar con claridad que la carne de que habla San Pablo no es la del cuerpo físico, sino la *totalidad* del hombre incrédulo, cuerpo, razón, facultades, deseos...

La cruzada de los Albigenses, conducida por el abate de Citeaux, a principios del siglo XIV destruyó las ciudades Cátaras, quemó sus libros, aplastó e incendió los poblados que les seguían, violó su santuario de Montsegur —el Montsalvat de la leyenda del Graal [2]— y saqueó brutalmente, en fin, la civilización que habían edificado en menos de un siglo. Y, sin embargo, aun somos más tributarios de lo que se pueda imaginar de esas doctrinas secretas... (como espero demostrarlo en este libro).

1 La expresión de "perfectos" sólo se halla en los registros de la Inquisición. El término de *hombres buenos* (o simplemente cristianos) parece que ha sido utilizado por los mismos Cátaros, mientras que "perfectos" sería en este caso, irónico.

2 Por lo menos tal es la tesis sostenida por Otto Rahn.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

7.—Herejía y poesía.

¿Debe considerarse a los trovadores como "creyentes de la Iglesia Cátara y como cantores de su herejía? Las presunciones en favor de esta tesis son tan fuertes que convendría volver al problema. ¿Cómo y con qué explicar el lirismo de los trovadores, si se niega que la herejía Cátara fuese su fuente?

Otto Rahn no vacila en escribir: "La mayoría de los trovadores eran herejes, todos los cátaros eran trovadores". Tenemos, empero, suficientes y buenas razones para dejar a un lado toda especie de exageración entusiasta.

¿Es acaso por pura coincidencia que los trovadores lo mismo que los Cátaros glorifican el amor perpetuamente insatisfecho y elogian —aunque no siempre ejerzan— la virtud y la castidad? ¿Es pura coincidencia que, como los puros, no reciban de su Dama sino un beso de iniciación y distingan dos grados en el *domnei* (el *pregaire* o plegaria y el *entendeire*) como se distinguen en la Iglesia de Amor, los adeptos y los prefectos? ¿Y que ridiculicen los lazos del casamiento? ¿Que lancen invectivas a los clérigos y a sus aliados feudales? ¿Que vivan con preferencia a la manera errante de los "puros" que van de dos en dos por las carreteras? ¿Y que los patios en que se detienen para cantar y ofrecer su homenaje sean precisamente los patios de los señores herejes?

Muy fácil sería multiplicar esas preguntas. Veamos más bien los argumentos contrarios. Todos los trovadores, se dirá, no estuvieron en el campo de la herejía. Algunos acabaron sus días en conventos. Ciertamente, y el propio Folquet de Marsella llegó a unirse a la cru-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

zada de los albigenses. ¡Y, sin embargo, pasó por un traidor, hasta el día en que fué acusado ante el papa Inocencio III de haber causado la muerte de quinientas mil personas! Por otra parte, aun cuando se demostrara, suponiendo que fuera posible en sí, que algunos de los trovadores ignoraban las analogías de su lirismo y del dogma Cátaro, no se habría demostrado que el origen de este lirismo fuera Cátaro. No se olvide que componían sus *coblas* y sus *sirventes* según los cánones de una retórica admirablemente invariable, aprendida durante el invierno en las escuelas llamadas "menestrandises" (los Conservatorios de la época según nota Cingria). Se puede concebir una poesía —incluso bellísima— compuesta de lugares comunes que no se sabe de dónde vienen. ¿No es, —salvo la belleza—, lo más corriente? Y si se dice: estos trovadores no hablan de sus creencias en las poesías que nos quedan, basta recordar que los Cátaros prometían, en el momento de la iniciación, no traicionar jamás su fe, cualquiera que fuera la muerte que los amenazara. Es así como en los registros de la Inquisición no se halla referencia de una sola confesión que concierna a la *minesola* [1], suprema iniciación de los "puros" ¿Puede un caballero estar casado y al mismo tiempo ser fiel a su dama? La frecuencia misma de esta pregunta es algo que nos hace reflexionar si pensamos en todos los trovadores que tenían que sufrir un aparente "matrimonio" con la Iglesia de Roma, que servían como clérigos, mientras que, con su "pensamiento", servían a otra Dama: la Iglesia de amor [2].

¿Abjuraron algunos de la herejía sin dejar de "trovar"? ¡Evidentemente! del mismo modo que un convertido a la reciente poesía dedica a la Virgen imágenes que había inventado para otros. ¿Peire de Auvergne hizo penitencia? Prueba de más de que fué hereje.

Lo que, en fin, *debe* desorientar es un esoterismo de cuya existencia no se puede dudar hoy. "Hubo desde la mitad del siglo XII (y este fenómeno en esta época es singularmente curioso) una escuela del *trovar clus* cuya ambición era la de esconder el pensamiento bajo expresiones ambiguas" (Jeanroy). ¿Es verdaderamente "curiosa" esta creencia en una época en que precisamente la Iglesia de Roma preparaba su cruzada y su Inquisición?

1 O *Manisola*.

2 Berbardo Gui (Manual del Inquisidor) enseña que los cátaros creían en la Virgen Santa, pero que para ellos representaba no una mujer de carne y madre de Jesús, sino su Iglesia.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Vayamos, empero, a los textos y considerémoslos en la purísima desnudez y transparencia de su retórica adamantina.

Tema de la *muerte* que se prefiere a los dones del mundo:

"Más me conviene morir
Que de mala alegría gozar
Porque alegría que vilmente se alimenta
No tiene poder ni derecho para gustarme tanto."

Así canta Aimeric de Belenoi. La "mala alegría" es la que le curaría de su deseo si precisamente el amor sin fin no fuese el mal que ama, la "joy d'amor", el delirio que prevalece:

..."En verdad, este loco deseo
Me matará, tanto si me quedo como si voy por los caminos
Puesto que la que puede curarme no me compadece.
...y este deseo
Prevalece —aunque hecho en el delirio—
Sobre todos los demás..."

Si todavía no quiere morir, es porque está bastante alejado del deseo, porque teme abandonar su cuerpo por desesperación, "pecado mortal". Es que todavía ignora

"...para qué puede servirle
dejar por el éxtasis su alma enajenada"

¿No exigía acaso la doctrina que se acabara con la vida? "Y no por cansancio ni por miedo al dolor sino en un estado de perfecto desapego de la materia" [1].

He ahí el tema de la separación, el *leitmotiv* de todo el amor cortesano:

1 D. Roché, op. cit., insiste también sobre el "peligro de un velo demasiado rápido hacia el cielo", según los Cátaros, y opone el catarismo al budismo en este punto verdaderamente capital.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¡Dios mío! ¿Cómo puede ser
que cuanto más lejana más la deseo?

Y he ahí a Guiraut de Bornheil que dirige sus oraciones a la *verdadera*[1] Luz esperando el alba del día terrestre: el alba que ha de reunirlo con sus "camaradas" de camino y de pruebas en el mundo. (¿Son acaso esos camaradas el espíritu y el cuerpo? Recordemos sin embargo la costumbre de los misioneros de andar de dos en dos):

Rey glorioso, luz y claridad verdaderas
Dios poderoso, Señor, si os agrada
reciba ayuda y bienvenida mi fiel compañero
Porque no lo he visto desde que vino la noche
Y pronto vendrá el alba.

Pero al fin de la canción ¿el trovador ha traicionado sus votos? o ¿ha encontrado en el seno de la noche la Luz verdadera de la cual no tiene que separarse?

Bueno y dulce compañero, tan rica es la morada
Que jamás quiero ver ni alba ni día
Porque la más bella hija de madre nacida
Tengo entre mis brazos y ya no me preocupo.
Ni de celos ni de alba.

Este ruiseñor acaba de lanzar alegremente su trino que Wagner, en el segundo acto del *Tristán,* convertirá en el sublime grito de Brengaine: *"¡Habet acht! ¡Habet acht! Schon weicht dem Tag die Nacht."*[2]

Pero esta "bella dama que siempre dice que no" —aun cuando aquí se insinúe la duda —¿quién es? ¿mujer o símbolo? ¿Por qué todos coin-

1 El empleo de la palabra "verdadera" ante Dios, Luz, Fe, Iglesia, es un indicio probable del catarismo en un trobador. Los cátaros se esforzaban en hablar la lengua ortodoxa, mediante esta pequeña corrección significativa para el iniciado.

2 Las "albas" eran un género singular regular. Se concibe su necesidad en un mundo dominado por la hostilidad del Día y de la Noche. He ahí el principio de un "alba" anónima: En un verjel, bajo una choza de espino blanco, la dama tuvo a su amigo en sus brazos hasta que el vigía gritó: "Dios. ¡El alba. Qué aprisa viene!" En el Tristán de Wagner el vigía es Brangaine invisible que grita desde lo alto del balcón: "Tened cuidado. ¡Tened cuidado! La noche ya cede al día". Pero Tristán contesta también: "Que la noche nos envuelva eternamente".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ciden en jurar que jamás traicionarán el *secreto* de su gran pasión como si se tratara de una fe y aun de una fe iniciadora?

No sé cómo hacerle saber
Mi ardor temo que se trasluzca,

Dice uno. Y otro:

"Renunciad, yo os lo digo, en nombre del amor y en mi nombre, renunciad, pérfidos delatores, sabios en todas las villanías, a preguntar quién es ella y cuál es su país, si está lejos o cerca, porque os lo esconderé siempre. Moriré antes que caer en una sola palabra..."

¿Cuál es la "dama" que merece este sacrificio? O este grito de Guillaume de Poitiers:

¡Sólo por ella me salvaré!

Si se tratara solamente de figuras retóricas ¿de qué espíritu nacieron? ¿Qué amor fué su idea platónica? En su canción "Du moindre tiers d'amour", el de las mujeres, Guriaut de Calanson dice de los dos tercios restantes, amor a los padres y amor divino:

"Convienen al segundo tercio, Nobleza y Gracia; y el primero es de tal elevación que su poder se cierne más allá del cielo".

Este Amor, de uno en tres, este principio femenino (Amor en provenzal es del género femenino) que en el Dante "va a mover el cielo y todas las estrellas", ¿no es acaso la Divinidad en sí de los grandes místicos heterodoxos, el Dios anterior a la Trinidad de que hablan la Gnosis y el Maestro Eckhart?

¿De dónde vendría, sino, la incertidumbre, y aun más el sentimiento de equívoco al que no podemos renunciar cuando leemos estos poemas amorosos? Se trata claramente de una mujer real[1] como en el "Cantar de los Cantares" donde también el tono es realmente místico. Los eruditos nos repiten su fórmula: hay en todo esto

1 ¡Designada por un nombre simbólico o *senhal* exactamente como los místicos sufíes designan a Dios en sus poemas!

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"simplemente" una manía de idealizar a la mujer y al amor natural. Pero, ¿de dónde proviene esta manía? ¿de un "humor idealizador"?

Leamos pues este cántico de Peire de Rogiers:

Aspero tormento he de sufrir
Por añoranza tan grande que tengo de ella
Mi corazón no debe deshacerse de ella,
Y jamás alegría, ni dulce, ni buena,
Puedo entrever en mí promesa alguna:
Cien alegrías tuviera por proezas
Que de nada me servirían, sólo a ELLA sé querer.

Y este grito de Bernardt de Ventadour:

"Me ha tomado mi corazón, me ha tomado a mí mismo, y después, ella misma, se me ha escapado, y sólo ha dejado mi deseo y mi corazón sediento".

Y esas dos estrofas de Arnaut Daniel, un noble que se hizo juglar errante de cuyos poemas los romanistas dicen que están "vacíos de pensamiento": ¿no se encuentra acaso en ellos el rastro preciso de la mística negativa y de sus metáforas invariables?

"La amo y la busco con tanto ardor que, por exceso de deseo, creo que perderé todo deseo si algo puede perderse a fuerza de bien amar. Porque su corazón sumerge el mío entero en una corriente que ya no se evapora..."

"No quiero ni el imperio de Roma, ni ser nombrado su Papa (con razón), *si no puedo volver hacia aquella por quien mi corazón se inflama y se rompe. Pero si no curà mi tormento con un beso* (consolamentum) *antes del año nuevo, me destruye y se condena".*

La petulancia meridional viene a enmascarar, al fin del poema, el sentido demasiado grave de esta oposición de las Iglesias:

"Soy Arnaut, el que amontona los vientos, que caza las liebres ayudado por un buey y que nada contra la corriente".

Recuérdese la aparición de Arnaut Daniel en el *Purgatorio* cuando, en el más puro provenzal, dice su nombre al Dante, su discípulo:

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Jeu sui Arnautz, che plor et vai cantan...

La Iglesia de Roma sabía muy bien lo que todavía muchos sabios se obstinan en no comprender. Comprendió toda la amplitud del peligro en que la Herejía la precipitaba. Hubo la famosa Cruzada, la Inquisición Dominicana. Pero esta represión por la fuerza no bastaba para la tarea de extirpar las raíces vivas, puras e impuras, de la revuelta.

El clero tuvo la sabiduría de oponer al culto simbólico de la Mujer una creencia "ortodoxa" que respondía al mismo deseo. De ahí, desde mediados del siglo XII la multitud de tentativas para instituir un culto de la Virgen *La "Dama de los pensamientos" del hereje era substituída por "Nuestra Señora"* En 1140, en Lión, los canónigos establecen una fiesta de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Y las órdenes monásticas, que aparecieron por aquel entonces, eran réplicas a las órdenes de caballería. (El monje es el "Caballero de María"). De nada sirvieron las protestas de San Bernardo de Clairvaux en una famosa carta, "contra esta nueva fiesta que las costumbres de la Iglesia ignoran, que la razón no aprueba, que la tradición no autoriza... y que introduce la novedad, hermana de la superstición, hija de la inconstancia". Y de nada sirvió que Santo Tomás escribiera, cien años más tarde, de la manera más precisa: "Si María hubiera sido concebida sin pecado no habría tenido necesidad de ser redimida por Jesucristo". El culto de la Virgen respondía a una necesidad de orden vital para la Iglesia amenazada. El papado, varios siglos más tarde, no tuvo más remedio que sancionar un sentimiento que no había esperado al dogma para triunfar en todas las artes.

8.—Objeciones.

De los dos capítulos que preceden se desprenden conclusiones cuya importancia está en peligro de tener que medirse con el número de objeciones que levanten. No pienso esquivar críticas que espero serán fecundas. Pero el lector me agradecerá que tenga en cuenta las dudas que han debido elevarse en su espíritu, e indicar brevemente por qué razones creo poder sobrepujarlas.

Me han dicho y me dirán aún:

1o.—Que la religión de los Cátaros es todavía mal conocida y que es, por tanto, prematuro ver en ella la fuente del lirismo cortesano.

2o.—Que los trovadores jamás han dicho que seguían esta religión ni hablaban de ella.

3o.—Que no se ve claramente cómo de la confusa combinación de doctrinas maniqueas y neo-platónicas con un transfondo de doctrinas celtíberas, haya podido nacer una retórica tan precisa como la de los trovadores.

Por orden voy a contestar a estas críticas.

1.—*Religión mal conocida.*

Si fuera enteramente desconocida, el problema del lirismo provenzal quedaría enteramente en la oscuridad, como se deduce de las confesiones de los propios romanistas. Pero, por lo que a mí se refiere,

http://www.esnips.com/web/Linotipo

repito que me niego a considerar como absurda una poética y una ética del amor de donde han surgido, en los siglos posteriores, las más bellas obras de la literatura occidental.

Por otra parte, lo poco que conocemos de las creencias y de los ritos de los Cátaros no bastan para establecer, sin más discusiones posibles, los orígenes maniqueos de la herejía. Ahora bien, si nos referimos a lo que más arriba se dijo sobre la naturaleza *esencialmente lírica* de los dogmas maniqueos en general, se comprenderá que una información suplementaria sobre tal o cual matiz o alteración que los dogmas de la Iglesia del Mediodía hayan recibido no añadiría gran cosa en pro o en contra de mi tesis. No son equivalencias racionales y exactas del dogma las que hay que buscar en la retórica cortesana, sino el desarrollo lírico y psalmódico de los símbolos fundamentales. Del mismo modo que, para tomar un ejemplo, el "sentimiento cristiano" que se advierte en un Baudelaire no es una transposición textual de los dogmas católicos. Es más bien cierta sensibilidad (formal) que sería inconcebible sin el dogma católico; a lo cual se añaden elementos de vocabulario y de sintaxis cuyo origen es netamente litúrgico. Podemos imaginar que los temas que señalamos en los poetas provenzales tienen, con el neo-maniqueísmo, relaciones análogas [1].

Además, los orígenes heréticos de los lugares comunes de la retórica cortesana se hacen sensibles desde el momento en que se los compara con los de la poesía clerical de la época. Un especialista tan escéptico como Jeanroy no ha dejado de notarlo. Al hablar de la lírica abstracta de los trovadores del siglo trece y de las confusiones que favorece, entre Dios y la Dama de los pensamientos, escribe: "Se dirá que no son más que figuras de retórica sin consecuencias. Es posible. Pero las teorías que los trovadores desarrollan con tan grave aplicación, ¿no están, acaso, en los antípodas del cristianismo? no tenían que caer en la cuenta de ello? Y por qué, en sus obras, no hay traza alguna de este desgarramiento interior, de esta *dissidio* que hace tan patéticos ciertos versos del Petrarca? "Esta pregunta queda sin respuesta en la

1 En el momento de dar el visto bueno a esta obra leo un notable estudio de Lucie Varga: "Peire Cardinal, était-il hérétique?" ("Rev. d'hist. des religions" junio 28) que me da confirmaciones *decisivas*. Llega el autor a proponer, después de una demostración concisa, que se tomen a los poemas a los trovadores como *fuentes* para el estudio del catarismo. Cf. sobre Peire Cardinal hereje: J. Anglade, "Les troubadours", (pp. 209-210).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

obra del señor Jeanroy [1]. Encuentra, empero, una respuesta evidente en la hipótesis que propongo.

2.—*Los trovadores guardan el secreto.*

Dijimos, más arriba, por qué imperiosas razones (miedo de la persecución y juramento de iniciación) estos poetas no podían hablar abiertamente de su fe cátara. (Los que de ella hablaron habían abjurado antes). También señalamos que no es necesario suponer que todos compartieran esta fe. Pero nos queda por decir que si el *simbolismo* cortesano explica ciertas confusiones y abusos por parte de los trovadores, todavía explica más las nuestras.

Si intentamos colocarnos de nuevo en la atmósfera de la Edad Media, en seguida nos damos cuenta de que la ausencia de significación simbólica en una poesía sería un hecho mucho más escandaloso de lo que puede serlo para nosotros el simbolismo de la Dama. En la óptica del hombre medieval, toda cosa significa otra, sin la intervención, por otra parte, de esfuerzo alguno para su traducción conceptual. En otros términos, el hombre medieval no tiene necesidad de formularse el sentido de los símbolos que emplea, ni de alcanzar conciencia clara de ellos. Es indemne de este racionalismo que a nosotros modernos nos permite aislar y abstraer de todo ambiente significativo los objetos que consideramos [2]. Uno de los mejores historiadores de las costumbres medievales, J. Huizinga, nos propone, en este punto, ejemplos tópicos: El del místico Suso entre otros: "La vida de la cristiandad medieval está saturada, en todas sus manifestaciones, de representaciones religiosas. No hay nada, ni cosas, ni acciones, por ordinarias que sean, cuya relación con la fe no se intente establecer. Pero en esta atmósfera de saturación, la tensión religiosa, la idea trascendental, el ímpetu hacia lo sublime, no pueden estar siempre presentes. Si llegan a faltar, todo lo que estaba destinado a estimular la conciencia religiosa degenera

1 "Poesía lírica de los trovadores", II, p. 306. ¿Tengo que excusarme de referirme siempre, sin cesar, a este libro y a este autor? Pero resume tan bien —demasiado sabiamente y demasiado escrupulosamente— el conjunto de las posiciones "oficiales" de la filología y de la historia literaria que no puedo dejar de usarlas como símbolos. Además: las dudas que el Señor Jeanroy expresa no he dejado de concebirlas al principio de esta investigación. Y no dejaría de oponérmelas si desde ahora no lo tuviera en cuenta.

2 Por ejemplo, el medieval sería demasiado "ingenuo" para estudiar un tema que considerara absurdo, es decir que no tuviera sentido religioso ni situación precisa en el conjunto de los valores que conoce.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

en banalidad profana al chocar el materialismo con las pretensiones del más allá. Aun en un místico de la envergadura de Enrique Suso lo sublime parece, a veces, rozar con lo ridículo. Es sublime cuando, por piedad hacia la Virgen, rinde culto a todas las mujeres y camina por el lodo para dejar pasar a una mujer pobre. Sublime también cuando, siguiendo las costumbres del amor profano, celebra el día de año nuevo y el primero de mayo ofreciendo una corona y una canción a su novia, la eterna Sabiduría. ¿Qué pensar, empero, del resto? En la mesa come las tres cuartas partes de una manzana en honor a la Trinidad y el cuarto restante por amor a la Madre celestial que daba de comer una manzana a su tierno niño Jesús; y este último cuarto lo come sin pelar porque los niños pequeños no pelan sus manzanas. Después de Navidad en la época en que el niño es demasiado pequeño para comer frutas, Suso no come la última cuarta parte pero se la ofrece a María para que se la dé a su hijo. Bebe en cinco sorbos su bebida en recuerdo de las cinco llagas del Señor: pero el quinto sorbo es doble que los demás porque del costado de Jesús manó la sangre y el agua. He ahí la santificación de la vida llevada a sus límites extremos". [1]

¿Se dirá que se pasa del simbolismo a la alegoría? Sí. Pero gracias a un exceso visible. El mismo autor señala un poco más lejos que "la ingenua conciencia de la multitud no tenía necesidad de pruebas intelectuales en presencia de la fe: la sola presencia de una imagen visible de las cosas santas era suficiente para demostrar la verdad" (p. 199). Lo cual quiere decir que el "secreto" de los trovadores era en suma, una *evidencia simbólica* para los iniciados y los simpatizantes de la Iglesia de Amor. Normalmente a nadie se le hubiera ocurrido la idea, estrictamente moderna, de que los símbolos, para ser válidos, debieran ser comentados y explicados de una manera no simbólica...

Sin embargo, a consecuencia de la peculiar situación de los herejes, se concibe que algunos de ellos hayan querido indicar discretamente que sus poemas tenían un sentido doble y preciso, además de su simbolismo habitual, y por sí mismo evidente. En este caso el simbolismo va doblado de una alegoría y adquiere un sentido criptográfico. Me refiero a la escuela del *trobar clus* ya citada y definida con estos términos por el señor Jeanroy: "Otro medio (para "confundir al lector") consistía entonces en recubrir un pensamiento religioso con un velo profano y aplicar al amor divino las fórmulas consagradas por la cos-

1 J. Huizinga, "Le déclin du moyen age", pp. 181-182.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tumbre al amor humano".[1] El *trobar clus* no sería así más que un juego literario, "una singular perversión del gusto de una literatura naciente" que, por otra parte, "debe tener otras causas que no se intenta "desentrañar" (Op. cit, II, p. 16).

Muy bien lo dijo el trovador Alegret:

"Mi verso (poema) parecerá insensato al tonto si no tiene doble entendimiento... Si alguien quiere contradecirlo que adelante un paso y la diré cómo me fué posible introducir dos (var. tres) palabras de sentido distinto". Esta manera de embrollar los sentidos, *(entrebescar* decían los provenzales: entrelazar) ¿se explica acaso por una "intención de intrigar al auditor y ponerlo ante un enigma?" Es posible pensar que los trovadores se movían por pasiones menos pueriles...

"Enlazo palabras extrañas, sombrías y coloridas, pensativamente pensativo..." escribe Raimbaut d' Orange. Y Marcabru: *"Por sabio tengo a quien, sin ninguna duda, adivina en mi canto lo que cada palabra significa".* Verdad es que añade —¿por capricho o por precaución?— *"ya que yo mismo me veo confundido para esclarecer mi oscura palabra."*

Se plantea aquí la más grave de las cuestiones —y queda, empero, casi sin solución—: ¿cómo entendían los trovadores sus propios símbolos? Y de una manera más general: ¿Qué clase de conciencia tenemos de las metáforas que utilizamos en nuestros propios escritos?[2] No hay que olvidar lo que acabamos de decir sobre la mentalidad "ingenuamente" simbólica de los medievales: Sus símbolos no eran traducibles en conceptos prosaicos y racionales. La pregunta no debiera dirigirse sino al doble sentido alegórico... y en fin, toda esta poesía se bañaba en la atmósfera más cargada de pasiones. Las acciones que nos refieren los cronistas del tiempo son de las más insensantes, de las

1 "¿Consagradas por la costumbre?" ¿Desde cuándo? Rudel utilizaba este procedimiento y pertenece a la primera generación de los trovadores. Es pues uno de los *inventores* de esas "fórmulas". Percibimos aquí un buen ejemplo de anacronismo tendencioso. Se quiere, a todo precio, que el lenguaje de los trovadores sea el lenguaje *natural* del amor humano, transpuesto al amor divino. Cuando históricamente se produce lo contrario.

2 Un enamorado, poco letrado, que escribe a su novia epístolas copiadas en un manual: ¿se cree que estas fórmulas ya hechas no traducen, a sus ojos, un sentimiento sincero y auténtico? Esto para contestar al reproche de insinceridad hecho a los trovadores por nuestros eruditos, reproche ya estereotipado.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

más "surrealistas" que haya conocido la historia de nuestras costumbres... Recordemos a aquel señor celoso que mata al trovador favorito de su mujer y hace servir el corazón de la víctima en un plato. La Dama lo come sin saber qué es. Y cuando el señor se lo ha dicho, contesta: "¡Señor mío, me habéis dado a comer un plato tan sabroso que ya jamás comeré otra cosa!" y se hecha por la ventana del torreón. Es preciso admitir que esta atmósfera era de sobra suficiente para que los poetas "dieran colorido" a un simbolismo en su origen dogmático.

3.—*El amor cortesano como idealización del amor carnal.*

Esta es la tesis más corriente. Podríamos limitarnos a recordar que el simbolismo medieval procede generalmente de arriba abajo —del cielo a la tierra— lo cual refuta las conclusiones modernas deducidas del prejuicio materialista. Vayamos, empero, a los detalles.

Contra Wechssler, que también quiere ver en la lírica cortesana una expresión de sentimientos religiosos de la época [1], escribe Jeanroy: "En estas afirmaciones arriesgadas, hay, por otra parte, un error de hecho que es fácil notar. Se puede admitir que con el tiempo la canción se haya vaciado de su contenido inicial y no haya sido más que un tejido de formas huecas. Pero a principios y hasta el fin del siglo XII no ocurría así: en los poetas de esta época la expresión del deseo carnal es tan viva y a veces tan brutal que en verdad no es posible equivocarse sobre la naturaleza de sus aspiraciones.

Si así es, no preguntamos de dónde viene el "apuro" y la "tentación" del autor cuando se ve obligado a reconocer el equívoco de las expresiones cortesanas y sus resonancias místicas. "Verdad es —confiesa empero— que las ideas religiosas de una época influyen generalmente en la concepción que se hace del amor y sobre todo que el *vocabulario de la galantería toma sus reglas del de la devoción* [2]. Desde el momento en que *adorar* se convierte en sinónimo de *amar* esta metáfora trae consigo una cantidad de metáforas más". Y se cita a Chrétien de Troyes y a los poetas del Norte discípulos de los trovadores, Gace Brulé, Gautier d'Epinal, Blondel de Nesle que recuerdan las efusio-

1 Católico de origen, empero, y no herético.
2 Notemos que esta tesis —que es también la nuestra— invierte exactamente el prejuicio caro al autor, y sobre el cual se ha guiado hasta ahora.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nes y las invocaciones al sufrimiento de una Santa Teresa o de un San Juan de la Cruz [1]. Pero entonces, ¿por qué rechazar sin discusión la célebre obra de Wechssler que sostiene que "las teorías amorosas de la edad media no son sino un reflejo de sus ideas religiosas"? y ¿por qué querer, a pesar de todo, que los poemas de los trovadores comporten notaciones "realistas" y descripciones precisas de la Dama amada cuando, por otra parte, se les reprocha que recurran siempre a epítetos estereotipados?

Jaufré Rudel, príncipe de Blaye, dice, muy a las claras, que su Dama es una creación de su espíritu y que se desvanece con el alba. En otro lugar a quien quiere es a la "princesa lejana". Sin embargo el señor Jeanroy se ocupa en encontrar en sus poemas "detalles que parecen zambullirnos en la realidad y que nada explican". Ejemplos que da: "Estoy dudoso a propósito de algo y mi corazón está angustiado; todo lo que el hermano me rehusa espero que me lo dé la hermana". Por otra parte, Rudel "describe" así a su Dama: Tiene el cuerpo "gras, delgat, et gen". Ahora bien, la primera frase en que Jeanroy quiere ver un rasgo biográfico tiene un evidente sentido místico: "lo que me niega el cuerpo me lo otorga el espíritu" (éste, por ejemplo, ya que hay, además, otros sentidos). En cuanto a los epítetos "realistas" que describen a una Dama "real" se hallan perfectamente *idénticos* en una docena de poetas más. Lo cual hace que no sé qué erudito diga que parece como si todas las poesías de los trovadores fueran la obra de un solo autor que alabara a una *Dama única*. ¿Dónde está entonces esta expresión "viva y brutal" de un deseo evidentemente carnal? ¿En la crudeza de los términos? Era corriente, sin embargo, antes del puritanismo burgués. El argumento es anacrónico.

He ahí, por el contrario, un documento de peso en apoyo de la tesis simbolista. Raimbaut de Orange escribe un poema sobre las mujeres. Si queréis conquistarlas, dice, tenéis que ser brutales, "dadles puñetazos en la nariz" (¿es bastante cruel?), forzadlas; es lo que les gusta.

"Por lo que a mí se refiere, concluye, si me comporto de otra manera es porque no me preocupo de amar. No quiero incomodarme por las mujeres, ni más ni menos que si todas fueran mis hermanas; por

1 El Sr. Jeanroy cita textos probantes de estos poetas en su tesis latina. "De nostribus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina initiati sunt", 1889, p. 29.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

esto hacia ellas soy humilde, complaciente, leal y dulce, tierno, respetuoso y fiel... No amo nada salvo este anillo que me es caro porque estuvo en el dedo... Pero me aventuro demasiado: ¡basta, lengua! porque hablar demasiado es peor que un pecado mortal!"

Ahora bien, tenemos del mismo Raimbaut de Orange admirables poemas en honor a la Dama. Y, por otra parte, sabemos que el *anillo* (cambiado entre Tristán e Iseo) es el signo de una fidelidad que justamente no es la de los cuerpos. Subrayemos, en fin, este hecho capital: las virtudes de la cortesía: humildad, lealtad, respeto, y fidelidad hacia la Dama, aparecen aquí para rechazar el amor físico. Además, veremos más tarde que los poemas del Dante son tanto más apasionados y "realistas" en sus imágenes cuanto Beatriz se eleva más alto en una jerarquía de abstracciones místicas entre las cuales figura primeramente la Filosofía, después la Ciencia y luego la Ciencia Sagrada.

Otro pequeño hecho: ¡dos de los más ardientes trovadores en el elogio de la belleza de sus damas, Arnaut Daniel, y el italiano Guinizelle, están colocados en el canto XXIV del Purgatorio en el círculo de los Sodomitas [1].

Todo, en fin, nos lleva a reconocer la real complejidad de un problema, uno de cuyos aspectos, el más discutido, subrayamos hasta este momento, no sin una voluntaria parcialidad. Demasiado tiempo se ha creído que la *cortezia* era una simple idealización del instinto sexual. Al contrario, sería excesivo sostener que el *ideal* místico sobre el cual se fundaba la cortesía fuera, en su origen, siempre y por doquiera observado; *o que fuera en sí mismo unívoco.* La exaltación de la castidad produce casi siempre el exceso de lujuria. Sin detenerse ante las acusaciones de libertinaje que muchos han dirigido contra los trovadores —en realidad poco se sabe de sus vidas— nos recordarán el ejemplo de las sectas gnósticas que también condenaban la creación, y en particular, la atracción de los sexos y deducían en cambio de esta condenación, una moral extremadamente relajada. Los Carpócratas, por ejemplo, prohibían la procreación y divinizaban, en cambio, el esperma [2].

1 ¿Habría que relacionar esto con el hecho de que el caballero cortesano daba a menudo a su Dama el título de Señor en masculino: *mi dons (mi dominus)* y en España *Señhor* (no *senhora)?* Creo que aquí también, por lo menos en el origen, todo es símbolo religioso y no expresión de acciones humanas. Sin embargo, el narcisismo inherente en todo amor llamado platónico lleva evidentemente consigo, en el plano sexual, desviaciones cuyas víctimas sería difícil negar que hayan sido los trovadores.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Es probable que excesos de este género se produjeran también entre los Cátaros y más aún entre sus discípulos, los trovadores. Acusaciones espeluznantes figuran, en este sentido, en los registros de la Inquisición. Notemos sin embargo que a menudo son contradictorias. Así, se afirma, ora que los cátaros consideran inocentes las más groseras voluptuosidades, ora que desechan el matrimonio y cualquier comercio sexual, lícito o no. Pero acusaciones parecidas fueron dirigidas contra todas las religiones nuevas, sin exceptuar al cristianismo primitivo. Es justo citar aquí el juicio de un dominico que tuvo ocasión de investigar en los archivos del Santo Oficio y que se expresa de este modo a propósito de los Cátaros de Italia o Patarines: "A pesar de mis investigaciones en los procesos instruídos por nuestros hermanos no he encontrado que los herejes "consolados" se libraran en Toscana a actos enormes ni que se cometieran jamás entre ellos, sobretodo entre hombres y mujeres, (?) excesos sexuales. Ahora bien, si los religiosos no se han callado por modestia, lo que no me parece creíble por parte de hombres que prestaban atención a todo, *sus errores eran más bien errores de la inteligencia que de sensualidad* [3]".

Recordemos, pues, esto, que matiza nuestro esquema: si los errores de la pasión —en el sentido preciso que doy a esta palabra— son de origen religioso y místico es cierto que halagan, *por el hecho mismo de querer trascenderlo*, el instinto sexual o, como dice Platón, en el *Banquete*: "el amor de la izquierda".

Todo esto me lleva a concluir —cualesquiera que fuesen mis escrúpulos en un principio— que la retórica cortesana fué *al menos inspirada* por la mística Cátara [4]. Es esta una tesis de apariencia mínima. Pero una vez admitida me parece que implica y explica a un tiempo, mucho más. Abre las grandes perspectivas entrevistas por Arnoux y Peladan. Lo cual es más de lo que se necesita para justificar mi interpretación *religiosa* del mito cortesano de la pasión.

Para facilitarnos una representación analógica de este proceso mínimo de inspiración y de influencia tomemos un ejemplo moderno. Un ejemplo de cuyos datos creo poder afirmar que son enteramente pre-

2 Textos traducidos y comentados por Wolfgang Shultz, "Dokumente der Gnosis", p. 158 a 164.
3 R. P. Sandrini, citado por Cantu, "Histoire Universelle", t. XI, p. 123.
4 Véase también el Apéndice 5.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

cisos y muy profundamente *conocidos* (en el sentido total) por varios hombres de mi generación: me refiero al surrealismo y a la influencia de Freud sobre este movimiento.

Supongamos al futuro historiador de nuestra civilización destruida: tiene ante sus ojos algunos poemas surrealistas que ha podido traducir y fechar. Por otra parte no ignora que en la época del surrealismo florecía una escuela psiquiátrica cuyas obras no se han podido encontrar: el fascismo, sobrevenido poco después, las ha destruido a causa de su inspiración semita. Se sabe, por lo menos, por los pamfletos de sus adversarios, que esta escuela proponía una teoría erótica de los sueños. Ahora bien, los poemas surrealistas conservados y traducidos, parece que no tienen ningún sentido, y se quejan de su monotonía; siempre las mismas imágenes eróticas y sangrientas, la misma retórica exaltada. Se llegaría a decir que no tienen más que un autor. Pero, proponen algunos, ¿describen acaso simplemente los sueños? ¿*Son* tal vez, incluso, sueños escritos? Los especialistas permanecen escépticos. Un literato "poco serio" imagina entonces la hipótesis de una influencia del psicoanálisis en el conjunto del surrealismo: coincidencia de fechas, analogía de los temas fundamentales. Los especialistas del siglo XX se encogen de hombros. ¡Que se pruebe todo esto con documentos! —Ya sabemos que no existen. En tal caso es necesario diferir toda hipótesis coherente. Mientras tanto el sentido común basta para probar:

1o.—Que lo poco que sabemos del psicoanálisis no nos autoriza para hacer de esta doctrina la fuente de los textos conocidos. (Parece que Freud fué ante todo un sabio; que sostuvo una teoría de la *líbido*, que adoptó una actitud determinada; ahora bien, el surreaelismo fué ante todo una escuela literaria: no se encuentra el término *líbido* en ninguno de los poemas que subsisten; y estos poemas son de tendencia idealista-anarquizante);

2o.—Que los surrealistas jamás han *dicho* en sus poemas que fueran discípulos del freudismo;

3o.—Que, por el contrario, la libertad que se exalta es la que debían negar todos los psicoanalistas;

4o.—Que, en fin, no se ve claramente cómo pudo nacer de una ciencia que tenía por objeto el análisis y la curación de las neurosis, una retórica de la cultura, es decir, un desafío a toda ciencia en general y a toda ciencia psiquiátrica en particular...

Ahora bien, ocurre que nosotros, hombres del siglo XX, sabemos perfectamente que estas cosas improbables se han producido en reali-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

dad; sabemos que los iniciadores del movimiento surrealista han leído y venerado a Freud; sabemos que sin él sus teorías y su lirismo habrían sido enteramente distintos; sabemos que estos poetas no tenían necesidad ni posibilidad alguna de hablar de *líbido* en sus poemas; sabemos también que gracias a un *error inicial* sobre el alcance exacto de la doctrina de Freud (determinista-positivista) han podido extraer los elementos de su lirismo (este último rasgo me parece capital para la analogía que propongo); y sabemos, en fin, que bastó que algunos jefes de esta escuela leyeran a Freud; los discípulos se han limitado a imitar la retórica de los maestros...

Además, se ve, por ejemplo, que la acción de una doctrina sobre los poetas se ejerce menos por influencia directa que por un cierto *ambiente* de escándalo, de snobismo, y de interés, suscitados por los dogmas centrales. Así se explican muchos errores, variaciones y contradicciones en los poetas influidos. De donde resulta que una gran cantidad de informaciones sobre la naturaleza exacta de la teoría de Freud, lejos de facilitar a los sabios del futuro las satisfacciones que tienen derecho a esperar, parecerán contradecir la tesis de mi literato "menos serio". (¡*Eppur*! Tendrá razón contra los "veintecentistas" obcecados de su tiempo).

Se ha notado que no he contestado a la objeción número 4 sino de una manera enteramente indirecta y alusiva. Merece ser tratada particularmente, y nos llevará a un nuevo capítulo.

9.—Los místicos árabes.

¿Cómo pudo nacer una retórica tan *precisa* como la de los trovadores de la *confusa* combinación de doctrinas neo-platónicas? Este es el argumento que los Romanistas acostumbran a oponer a la interpretación religiosa del arte cortesano.

Ahora bien, es el caso que desde el siglo IX, una síntesis no menos "improbable" de maniqueísmo iraniano, de neo-platonismo y de islamismo se había realizado en los parajes del Asia Menor y se había expresado, además, en una poesía religiosa cuyas metáforas eróticas ofrecen la más sorprendentes analogías con las metáforas cortesanas.

Cuando Sismondi aventuró la hipótesis de una influencia árabe sobre la lírica provenzal, A. W. Schlegel le contestó que era preciso ignorarse a la vez la poesía provenzal y la poesía árabe para sostener semejante paradoja. Pero Schlegel probaba de este modo que la ignorancia era precisamente la suya. De otra parte se le puede excusar si se tiene en cuenta el estado de los estudios arábigos en su época.

Trabajos más recientes han revelado la existencia en el Islam desde el siglo IX de una escuela de poetas místicos cuyos miembros principales fueron más tarde Al Hallaj, Al Gazali y Suhrawardi de Alepo, trovadores del Amor Supremo, cantores cortesanos de la Idea velada, objeto amado y al mismo tiempo símbolo del Deseo Divino [1].

1 Véanse entre otros: L. Massignon. "La pasion de Al Hallaj; el Diwan de Al Hallaj"; "Ensayo sobre los orígenes del léxico técnico de la mística musulmana". Henry Cabin: Edición e introducción de dos tratados de Suhrawardi; "El

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Suhrawardi (muerto en 1191) veía en Platón —que conocía a través de Plotino y Proclo de la escuela de Atenas— a un continuador de Zoroastro. Su neo-platonismo estaba muy fuertemente penetrado, además, de representaciones místicas iranianas. Sacaba, en particular, de las doctrinas avésticas —que inspiraron a Manes— la oposición del mundo de la Luz y del mundo de las Tinieblas, fundamental, como vimos, para los Cátaros. Y todo esto se expresaba —también como en el caso de los Cátaros— en una retórica amorosa y caballeresca de que dan una idea los títulos de algunos tratados místicos de esta escuela. "El Familiar de los Amantes", y "El Romance de las siete Bellezas"...

Más aún. Con ocasión de estos tratados se produjeron las mismas disputas teológicas que tenían que renacer un poco más tarde en la Edad Media occidental. Se complican además por el hecho de que el Islam ponía en duda que el hombre pudiera amar a Dios. (Como lo ordena el Sumario Evangélico de la Ley). Una criatura finita no puede amar más que lo finito. De ahí resulta que los místicos se vieron obligados a recurrir a símbolos cuyo sentido permanece en secreto. (Así el elogio del vino, cuyo uso estaba prohibido, se convirtió en símbolo de la divina borrachera de amor). Pero una vez considerada esta dificultad particular, —que no deja de tener relación con la situación cortesana— encontramos de nuevo en Occidente y en Oriente los mismos problemas.

Lo mismo la ortodoxia musulmana que la católica no podían admitir que hubiera, en el hombre, una parte divina cuya exaltación acaba en la fusión del alma y la Divinidad. Ahora bien; el *lenguaje* erótico-religioso de los poetas místicos tendía a establecer esta confusión entre el Creador y la criatura. Y se acusó a estos poetas de maniqueísmo disfrazado, basándose en el testimonio de su lenguaje simbólico. Al Hallaj y Suhrawardi pagaron con su vida la acusación de herejía [1].

Es muy emocionante comprobar que todos los términos de esta polémica se aplican al caso de los trovadores y, más tarde, según veremos, al caso de los grandes místicos occidentales, desde el Maestro Eckhart hasta San Juan de la Cruz.

familiar de los Amantes" y "El susurro del Ala de Gabriel".—E. Dermenghem: traducción de varios poemas de Ibn-al-Faridh (en las revistas, Mesures, Hermes, Cahiers du Sud).

1 He ahí, según Massignon el punto principal de la acusación ("Pasion de al Hallaj" p. 161); "Adorar a Dios sólo por amor es el crimen de los maniqueos... (Estos) adoran a Dios por amor *físico*, por atracción magnética del hierro por el hierro, y sus partículas de luz quieren juntarse, como un imán, con el hogar de luz de donde provienen."

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Una breve revisión de los temas "cortesanos" de la mística árabe hará ver en qué profundidades el paralelismo tiene sus orígenes y hasta qué detalles persiste.

(a) Suhrawardi cita a los amantes de "Los Hermanos de la Verdad", apelación que corresponde a amantes místicos conocedores de una idealización común [1], y por tanto, fundadores de una comunidad —comparable con la Iglesia de Amor de los Cátaros.

(b) Según el maniqueísmo iraniano, en el que se inspiraban los místicos de la escuela iluminadora de Suhrawardi, una doncella deslumbradora espera al fiel a la salida del puente Cinvat y le dice: "¡Yo soy tú mismo!" Y según ciertos intérpretes de la mística de los trovadores, la Dama de sus pensamientos no es otra que la parte espiritual y angélica del hombre, su verdadero *yo*. Esto nos podría orientar hacia una nueva comprensión de lo que llamábamos el "narcisismo de la pasión". (A propósito del Tristán, cap. VIII, Libro 1º).

(c) El "Familiar de los amantes" está constituído sobre la alegoría del "Castillo del Alma" y de sus distintos pisos y celdas. En una de estas celdas vive un personaje denominado la Idea velada. "Conoce los secretos que curan y ella es quien enseña la magia." (La Iseo céltica era, también, una maga, "objeto de contemplación, misterioso espectáculo"). En el "Castillo de Alma" habitan tres personajes alegóricos; tales como Belleza, Deseo, y Angustia, el Informado, el Probador, el Bien conocido: ¿cómo no pensar en la "Novela de la Rosa"? El simbolismo caballeresco se encuentra de nuevo en la obra de Nizani de Ganja "El romance de las siete Bellezas", que relata las aventuras de las siete doncellas vestidas de los colores planetarios y visitadas por un rey-caballero.

Volvemos a encontrar el "Castillo del Alma" entre los símbolos preferidos por un Ruysbroek y una Santa Teresa...

(d) En un poema de Omar-Ibn-al-Faridh —ejemplo entre centenares— el autor describe la pasión que le encadena:

"Mis conciudadanos, sorprendidos de verme esclavo, han dicho: ¿Por qué este joven ha sido presa de la locura?

1 H. Corbin; introducción al "Familiar de los Amantes".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"¿ Y qué pueden decir de mí sino que me ocupo de Nou'm".

"Cuando Nou'm me gratifica con una mirada, poco me importa si Sou'da no es complaciente" [1].

"Nou'm" es el nombre convencional de la mujer amada, y aquí significa *Dios*. Los trovadores también denominaban a la Dama de sus pensamientos con un nombre convencional, o *senhal*, tras del cual nuestros eruditos se agotan buscando personajes históricos...

(e) La *salutación* y el *saludo* que el iniciado quería dar al Sabio, pero que éste, previsor, daba al primero (Suhrawardi: el "Susurro del ala de Gabriel"), es uno de los temas constantes del lirismo de los trovadores, más tarde del Dante y en fin del Petrarca. Todos estos poetas dan al "saludo" de la Dama una importancia aparentemente desmesurada [2], que se explica empero muy bien si se tiene en cuenta el doble sentido de la palabra salvación.

(f) Los místicos árabes insisten sobre la necesidad de guardar el secreto del Amor Divino. Denuncian sin cesar a los indiscretos que quieren inquirir misterios sin participar en ellos con toda su fe. Al Hallaj contesta a la pregunta de un impaciente sobre "¿qué es el sufismo?" "No nos ataques, mira nuestro dedo tinto en la sangre de los amantes". Se sospecha, además, que los incautos tienen malas intenciones: son los que denuncian a los amantes a la autoridad ortodoxa, es decir, los que revelan a la censura dogmática el sentido secreto de las alegorías.

Ahora bien, en la mayoría de los poemas provenzales aparecen personajes calificados de *losengiers* (maldicentes, indiscretos, espías) que el trovador llena de invectivas. Nuestros sabios no saben qué hacer con estos embarazosos *losengiers*, e intentan deshacerse de ellos afirmando que los amantes del siglo XII daban enorme importancia al secreto de sus relaciones. (Cosa que sin duda los distinguiría de los amantes de todos los demás siglos?).

(g) En fin, el elogio de la muerte de amor es el *leit-motiv* del lirismo místico de los árabes. Ibn-al-Faridh dice:

1 "C'est lui l'amour" traduce "Hermes", dic. 1933.

2 Los modernos no han visto en ello sino una extravagante refinamiento de barroquismo en la "cortesía", lo cual simboliza todo su error sobre el propio sentido de la palabra *cortesano*.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"El descanso del amor es una fatiga, su principio una enfermedad, su fin la muerte.

"Para mí, sin embargo, la muerte de amor es una vida; doy gracias a mi bien-amada por habérmela ofrecido.

"Quien no muere por su amor no puede vivirlo" [1].

Es el mismo grito de la mística occidental y *también* del lirismo provenzal. Es la oración jaculatoria de Santa Teresa: *"Muero porque no muero".*

Al Hallaj decía:

"Matándome me haréis vivir, pues para mí morir es vivir, y vivir es morir".

La vida es, en efecto, el día terrestre de los seres contingentes y de la materia; pero la muerte es la noche de Iluminación, la evanescencia de las formas ilusorias, la unión del Alma y del Amado, la comunión con el Ser absoluto.

Por esto Moisés es para los místicos árabes el símbolo del más gran Amante ya que al expresar el deseo de *ver a Dios* sobre el Sinaí dió expresión al deseo de su muerte. Y se concibe que el término necesario de la vida iluminadora de un Suhrawardi, de un Hallaj, haya sido el martirio religioso en la cumbre de la *joy d'amor*:

"Al Hallaj fué al suplicio riendo. Le digo: ¿Qué es esto Maestro? contestó: Tal es la coquetería de la Belleza que atrae hacia sí a los enamorados [2]*".*

¿Por qué caminos la mística árabe y su retórica cortesana habrían podido llegar, en menos de un siglo, y a través de qué traducciones, a los iniciadores de la Iglesia de Amor del Mediodía? No creo que hoy en día estemos a la altura suficiente para dar una solución a este problema. Si hay una vía de transmisión geográfica hay que buscarla, evi-

1 Véase el estudio de E. Dermenghem, "Mortelle Poesie" (Hermes, junio de 1936) donde se encontrará la traducción de bellísimas leyendas musulmanas sobre la muerte de amor (mística).

2 Cfr. Massignon y Krauss; "Akhbar al Hallaj"; texto relativo a la predicación y al suplicio de Al Hallaj.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

dentemente, por el lado de España, puesto que allí fué donde se realizó el contacto del mundo árabe y del mundo cristiano. Puede ser, por otra parte, que las Cruzadas hayan jugado un papel apreciable. Pero si nos contentamos con subrayar el paralelismo de las formas, de los contenidos y los problemas en el mundo del Islam y en el mundo cortesanos, habremos contestado, por lo menos, a la objeción escéptica que resumíamos al principio de este capítulo. Y nada, entonces, impide suponer que las mismas causas —las mismas corrientes religiosas— produjeran los mismos efectos, en ambas partes, *sin* transmisión directa.

Sin embargo, los trabajos de un Asín Palacios nos señalan el camino de importantes descubrimientos sobre las relaciones de la mística *sufi* y de la poesía occidental, aunque en una época tardía. No puedo sino remitir a estos trabajos tan justamente célebres [1]. De ellos se desprende que el Dante tomó por modelo el *libro del Viaje Nocturno* del místico Ibn al Arabi, escrito ochenta años antes: esta obra describe, en efecto, el viaje por los mundos del más allá, infierno, purgatorio, paraíso, con los mismos encuentros y peripecias y muchos personajes semejantes. Parece que el Dante perteneció a la orden de los Templarios, que estuvo en relaciones evidentes con una orden musulmana idéntica en su estructura, en varias de sus reglas, y aun en el vestido: la orden de los Assaccis a la cual estuvo afiliado Ibn Arabi... (Apéndice 6.).

1 Don Miguel Asín Palacios, "La escatología musulmana en la Divina Comedia", Madrid 1919. En una edición posterior el autor discute las innumerables objeciones que su tesis no ha dejado de suscitar en los diversos especialistas puestos en evidencia y amenazados por este esfuerzo de *síntesis* en su esencia misma de "especialistas".

Sobre las relaciones entre la lírica hispano-árabe y los trovadores véanse los estudios de Menéndez Pelayo, González de Palencia y Ribera (a propósito del *zejel* andaluz utilizado por Guillaume de Poitiers.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

10.—Del amor cortesano a la Novela Bretona.

Vayamos ahora del Mediodía hacia el Norte: descubrimos en la Novela bretona —*Lanzarote, Tristán* y todo el ciclo de *Arturo*— una transposición novelesca de las reglas del amor cortesano y de su retórica con doble sentido. "Del contacto de las leyendas exóticas, con las ideas cortesanas surgió la primera novela cortesana" escribe M. E. Vinaver. Estas leyendas "exóticas" eran los viejos misterios sagrados de la Iglesia de los Celtas, casi enteramente olvidados por un Béroul o por un Chretien de Troyes, y algunos elementos de la mitología griega.

Largo se ha polemizado sobre la relativa autonomía de las dos literaturas, la del Norte y la del Mediodía. Parece que el problema está actualmente resuelto: el mediodía romántico es quien ha dado su estilo y su doctrina secreta a los "novelistas" de la Mesa redonda. Las vías de transmisión pueden seguirse en los documentos históricos.

Alienor de Poitiers, al irse de su corte de amor languedociana, se casó con Luis VII y después, en el año de 1154, con Enrique II Plantagenet rey de Inglaterra [1]. Llevaba a los trovadores consigo. Gracias a ella y a ellos, entre otros, los troveros anglo-normandos recibieron el código secreto del amor cortesano [2]. Chretien de Troyes declara que el fondo y el espíritu de sus novelas cortesanas le proviene de la Condesa María de Champaña, hija de Alienor, célebre por su corte de amor donde se condenó el matrimonio. Chretien había escrito una Novela de

1 Alienor de Aquitania tuvo un hijo, Ricardo Corazón de León, amigo de los trovadores gascones y él mismo trovador, excomulgado por Roma; y una hija; María de Champaña.

2 El código "esotérico" más completo, que conozcamos fué redactado al principio del siglo XIII: es el "De arte honeste amandi" de Andrés Le Chapelain.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Tristán cuyos manuscritos se han perdido. Béroul era normando, Thomas era inglés. La Novela de Tristán se extendió en cambio, muy ampliamente por el Mediodía.

Esta interacción tan rápida puede explicarse por un antiguo parentesco entre el Mediodía pre-Cátaro y los celtas galos y bretones. Vimos que la religión druida de donde han nacido las tradiciones de los bardos y los *filidos*, enseñaba una doctrina dualista del Universo, y convertía a la mujer en un símbolo de lo divino.

Precisamente en el fondo celtibérico la herejía cristiana ha encontrado, según Rahn, algunos rasgos de su mitología. Es natural que ésta haya revestido en los poetas del Norte colores ensombrecidos y más trágicos. Aranís, Dios del cielo tempestuoso, toma el lugar de Lug, dios del cielo Luminoso. Y aunque la doctrina cortesana alcanzó e hizo resaltar antiguas tradiciones autóctonas, no dejó de ser para los *troveros* una cosa aprendida: de ahí los errores que muy a menudo cometieron.

Por otra parte, es extremadamente delicado precisar la causa y la importancia exacta de estos errores. ¿Falta de iniciación mística? ¿Acaso una tradición imperfecta? ¿o una tendencia hereje en el centro mismo de la herejía, un intento más o menos sincero de volver a la ortodoxia [1] ? ¿o simplemente una "profanación" de los temas cortesanos que los troveros hubieran utilizado sin grandes escrúpulos para otros fines que los Cátaros? Esperando investigaciones más profundas sobre todos estos puntos limitémonos a señalar que las novelas bretonas son a veces más "cristianas" y a veces más "bárbaras" que los poemas de los trovadores, en los cuales, sin embargo, se inspiran de la manera más indiscutible.

No sabemos si Chretien de Troyes comprendió bien las leyes de amor que le enseñaba María de Champaña. No sabemos hasta qué punto *quiso* que sus novelas fueran crónicas secretas de la Iglesia perseguida (tesis de Rahn, Péladan y Aroux), o simples alegorías para ilustrar la moral y la mística cortesanas. Pueden permitirse todas las hipótesis en la ausencia de documentos que claramente se ve por qué faltan: demasiados intereses se encontraban unidos contra la difusión de la herejía sin hablar de su voluntad de permanecer esotérica. Parece, pues, muy poco probable que algún día se descubran testimonios evidentes de la intención que animaba al novelista. Sea como fuere, Chre-

1 Particularmente en Chretien de Troyes.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tien de Troyes deformó notablemente las significaciones de los mitos que relata.

La leyenda del Graal, por ejemplo: Suhtschek ve en ella un mito maniqueo que proviene del Irán: Otto Rahn una crónica disfrazada de los Cátaros. (Parzival hijo de *Herzeloida*, en Wolfram de Eschenbach, sería el Conde Ramón Rogelio *Trencavel* hijo de *Adelaida* de Carcasona y de Alfonso el *Casto* de Aragón. Trencavel significa: "que corta bien" y Wolfra traduce el nombre de Parzival por "Schenid mitten durch": "que perfora muy bien". Estas dos interpretaciones se contradicen menos que se completan [1]. Tienen la ventaja de dar cuenta de muchas extravagancias de la leyenda y de su arreo simbólico. ¿Hay que pensar, en un transcriptor moderno, que "es muy verosímil que Chretien de Troyes no conociera el sentido pagano y secreto de estos rasgos misteriosos que relata"? [2] ¿O bien se vió obligado a disfrazar este sentido, de manera que solamente los iniciados pudieran desenmarañar la fantasía y la doctrina, el adorno novelesco y la crónica real? Si así fué, no dejó de tener éxito ya que Roberto de Barón, su continuador, no titubea en cristianizar los símbolos hasta convertir el Graal en el vaso que recibió la sangre de Cristo y la mesa redonda en una especie de altar para la Santa Cena. Sin embargo, aun en la gran novela de *Lanzarote* (fechada alrededor de 1225) el simbolismo y la alegoría son evidentes por absurdas que puedan parecer las interpretaciones que el mismo autor da al final de cada episodio. Creo interesante citar una de estas interpretaciones porque en ella se transluce claramente el origen Cátaro, a pesar de las ignorancias del autor. Lanzarote vaga por el bosque y llega a una encrucijada. Titubea entre el camino de la izquierda y el de la derecha. Se interna por el de la izquierda a pesar de la advertencia grabada en una cruz que se levanta ante él. Pronto sobreviene un caballero con una armadura blanca que le derriba de su caballo y le despoja de su corona. Lanzarote, muy confuso, encuentra un sacerdote y se confiesa. "Os explicaré el sig-

1 Miss J. L. Weston había propuesto otra en 1907: relacionaba el Graal con los ritos secretos del culto de Adonis. Lo que es cierto es que un símbolo como el del rey pescador (Amfortias en Wofram d'Eschenbach, "el rey pescador" en Chrétien) es común a los órficos, a los maniqueos y aun a los primeros cristianos; la piedra sagrada del Graal juega un papel en las religiones hindú e iraniana. La copa sagrada de los celtas puede fácilmente confundirse con la copa de la Cena, Y la lanza misma reviste los más diversos sentidos según los cultos. No creo que se deba limitar a una sola interpretación. Se produjeron toda una serie de fusiones y confusiones de símbolos.

2 "Las Novelas de la Mesa Redonda", nuevamente redactadas por J. Boulenger, IV, p. 238.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nificado de lo que os ha ocurrido —le dice el buen hombre—. El camino de la derecha que en la encrucijada habéis desdeñado era el de la caballería terrestre, en que largo tiempo habéis triunfado; el de la izquierda era el camino de la caballería celestial donde ya no se trata de matar hombres ni de abatir campeones por la fuerza de las armas; se trata de las cosas espirituales. Vos tomásteis en él, la corona del orgullo; por lo cual el caballero os derribó tan fácilmente, porque precisamente representaba el pecado que acabáis de cometer [1]".

Después de esto, libres son los historiadores de la literatura, de hablar de aventuras increíbles, de maravilloso fácil, de conmovedoras ingenuidades, de frescura primitiva, etc... "Poemas incoherentes, sin caracteres ni colorido, títeres cuyas frías aventuras se encadenan hasta el infinito", nos dice de estas leyendas uno de sus mejores adaptadores modernos. De tal modo se ha extendido la opinión harto extravagante de que los poetas bretones no eran más que bufones algo sonsos cuyo éxito resulta incomprensible para nosotros que tenemos un espíritu tan penetrante y tan despierto. Al contrario, un poco más de penetración nos haría ver que la verdadera barbarie está en la moderna concepción de la novela, fotografía falsificada de hechos insignificantes, mientras que la novela bretona procede con una coherencia íntima de la que hemos perdido hasta el presentimiento. En realidad, en estas maravillosas aventuras todo "significa", todo es símbolo o delicada alegoría y solamente los ignorantes se detienen ante la pueril apariencia del cuento, destinada justamente a esconder el sentido profundo a las miradas superficiales, *no despiertas*.

Pero aun cuando los mismos troveros fueran inferiores a los trovadores en el conocimiento místico, no sólo han introducido *errores* en sus novelas. Han tratado un nuevo tema, el del amor físico, es decir, de la *falta* (si se entiende falta en el sentido cortesano, no en el de la moral cristiana). Las obras de Chrétien de Troyes no son únicamente poemas de amor, como se insiste en repetir, sino verdaderas *novelas*. Porque, a diferencia de los poemas provenzales, se consagran a descri-

1 En otro pasaje, los caballeros después de haber comulgado se dan unos a otros el beso de paz, según el rito oriental, que al parecer los cátaros han vuelto a tomar. En fin, M. Anitchkof ha mostrado que el "puente" que tienen que atravesar los caballeros del Graal no es sino el puente de Cinvat de la mitología maniquea. puente sobre el río infernal que solamente pueden atravesar los *elegidos*. "Puede llamarse *maniqueizante* el medio creador de la materia de Bretaña" escribe Anitchkof ("Joachim de Flore" p. 1 pl) después de haber insistido sobre las influencias cátaras en todas estas novelas.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

bir las *traiciones del amor*, en lugar de expresar únicamente el ímpetu de la pasión en su pureza mística. El punto de partida de *Lanzarote* —como del *Tristán*— es el pecado contra el amor cortesano, la posesión física de una mujer real, la "profanación" del amor. Y a causa de esta falta inicial Lanzarote no encontrará el Graal y será humillado cien veces al errar por la vía celestial. Ha escogido la vía terrenal, ha traicionado el amor místico y, por lo tanto, no es "puro". Solamente los "puros" y los verdaderos "salvajes" como Bohor, Perveval y Gallad llegarán a la iniciación. Claro está que la descripción de estos errores y sus castigos exigían la forma de una narración y no la de una simple canción [1].

Así se explica, por razones espirituales, la formación de un nuevo género —la novela— que no será propiamente literario sino más tarde, cuando se *separe* del mito provisionalmente agotado, a principios del siglo XIX.

1 En el *Tristán* la falta inicial es dolorosamente redimida por una larga penitencia de los amantes. Por esto la novela acaba "bien" —en el sentido de la mística cátara— es decir acaba en la doble muerte voluntaria.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

11.—De los mitos célticos a la novela bretona.

El *Tristán* nos aparece como la más puramente cortesana de las novelas bretonas, porque la parte épica —luchas e intrigas— se reducen a un mínimo, mientras que el desarrollo trágico de la doctrina religiosa determina por sí solo la curva poderosa y sencilla de la narración.

Pero al mismo tiempo, la de *Tristán* es la más "bretona" de las novelas cortesanas porque en ella se encuentran incorporados elementos religiosos y místicos de origen muy netamente céltico; más numerosos y más propicios a la exacta identificación que en las novelas de la Mesa Redonda.

Hubert nota muy justamente, a propósito de la literatura gala, que "es un verdadero milagro que contenga elementos de la religión bretona: se ha formado en un país cristiano, romanizado y, más tarde, colonizado por los irlandeses [1]. El milagro es atestiguado sin embargo por un gran número de incidentes que Béroul y Thomas ponen en práctica y cuya explicación no se encuentra sino en los recientes descubrimientos de la arqueología céltica. En realidad, el poder poético de estos elementos religiosos era tal que no nos podemos explicar claramente su sobrevivencia, aun en un mundo que había perdido la fe de los druidas y olvidado el sentido de su misterio.

En el ciclo de leyendas irlandesas, hallamos un gran número de narraciones que relatan el viaje de un héroe al país de los muertos. Este héroe, Bran, Cuchulainn, o Oisin, "es atraído por una belleza misteriosa: embárcase en una *barca mágica*" y llega a una tierra maravillosa. "Se cansa al fin de esta permanencia; quiere volver. Vuelve

1 Hubert, les Celtes, II. p. 286.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

en fin, para morir [1]. Aquí tenemos el evidente origen de la primera navegación a la ventura de Tristán en busca del bálsamo mágico.

Por otra parte, varias narraciones de este ciclo irlandés nos dan el prototipo bastante exacto de la novela de Tristán. En el idilio trágico de *Diarmaid* y *Grainne* por ejemplo, los amantes huyen al bosque donde el marido les persigue. En *Baile y Aillinn* se dan cita en un lugar desierto, donde les precede la muerte e impide su reunión "porque estaba predicho por los druidas que jamás se encontrarían en su vida pero que en cambio se encontrarían después de la muerte, para no separarse jamás" [2].

Sería fácil multiplicar estas comparaciones literarias. Pero ciertos rasgos de las costumbres nos incitan a hacer comparaciones más precisas. Recordemos que Tristán, después de la muerte de sus padres, fué educado en la corte del rey Marcos, su tío. Ahora bien, era frecuente que los "más antiguos celtas confiaran sus hijos" a la vigilancia de un personaje calificado, en una gran casa, la casa de los hombres". Recibían en ella las enseñanzas de un druida y se hallaban protegidos de las mujeres. "Esta institución que generalmente se designa con el vocablo anglo-normando de *fosterage* se mantuvo en los países célticos: encontramos a los niños confiados a padres educadores con los que contraen verdaderos lazos de parentesco, atestiguados por el hecho de que un cierto número de personajes llevan, en la indicación de su filiación, el nombre de su padre educador... Se buscaban como padres educadores ya a los miebros de la familia materna, ya... a los druidas [3]".

Tristán, criado por Marcos, su tío materno, se convierte, así, gracias al *forestage*, en "hijo" del rey. (Los psicoanalistas no dejarán de ver en el desgraciado enlace de Tristán e Iseo el resultado de un complejo edipiano: a lo cual se opone, sin embargo, el hecho de que los padres educadores tenían a menudo hasta cincuenta hijos jurídicos (el lazo era pues bastante débil) y sobre todo el hecho de que el incesto era bastante tolerado por los celtas, como lo prueban numerosos documentos).

La costumbre céltica del *potlatch*, don ritual o, mejor dicho, intercambio de dones ostentatorios y ofrendas, subsiste en el *Tristán* y las

1 H. Hubert. op. cit., II, p. 298.
2 "Histoire de Bailé au doux langage", trad. G. Dottin ("L'Epopée irlandaise", Paris 1926).
3 Hubert, op. cit., II, pp. 243-244.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

novelas de la Mesa redonda. De ahí un gran número de aventuras que empiezan con una promesa "en blanco" hecha por el rey a alguna damisela que le pide un don, sin decir cuál. Trátase en general de un servicio muy peligroso. "Los torneos, nota Hubert, forman ciertamente parte de este sistema de concurrencia y de ofrendas" (II, p. 234).

Sabemos, en fin, que los jóvenes celtas en su pubertad, es decir, al salir de la casa de los hombres, tenían que realizar una hazaña, (muerte de un extranjero o caza gloriosa) para obtener el derecho al matrimonio: el combate contra el Morholt en el *Tristán,* ilustra exactamente esta costumbre, sin hacer, por otra parte, la más mínima alusión a su origen sagrado.

Todos estos hechos hacen verosímil la conclusión de Hubert: a saber: que la mitología céltica no se transmitió al ciclo cortesano por vías propiamente religiosas sino por el culto más profano de los héroes y de sus proezas, reemplazando poco a poco los dioses en las leyendas populares.

Gaston Paris señaló con profundidad que la novela de Tristán e Iseo tiene una entonación particular, que se encuentra poco en la literatura de la Edad media, y la explicaba por el origen céltico de estos poemas. Por Tristán y por Arturo se incorporó al espíritu europeo lo mejor del genio celta. (Hubert, II, p. 336).

Esta "entonación particular" que Bédier supo infundir a su transcripción moderna de la leyenda, es tan claramente sensible para nuestro corazón que nos pone en la posibilidad de aislar el elementos nocéltico, es decir, propiamente cortesano, que provocó en el siglo XII la constitución de nuestro mito.

Léanse una detrás de otra la leyenda irlandesa y la leyenda de Béroul y Thomas, y se verá que, por un lado, lo que provoca la catástrofe es una *fatalidad* enteramente exterior, mientras que, por otro, es la *voluntad* secreta, aunque infalible, de los dos amantes místicos. En las leyendas célticas el elemento que dirige la acción y el desenlace es *épico* mientras que en las novelas de la cortesía es la *tragedia interior.*

El amor céltico, en fin, (a despecho de la sublimación religiosa de la mujer por los druidas) es ante todo el amor sensual [1]. El hecho de

1 Ver el interesante estudio de M. Alejandro Haggerty-Krappe sobre la leyenda de "Tannhauser" ("Mercurio de Francia", junio 1938). El Tanhauser del siglo XVI es una adaptación tardía alemana de las leyendas irlando-escocesas;

http://www.esnips.com/web/Linotipo

que, en ciertas leyendas, este amor se oponga secretamente al amor religioso ortodoxo y se halle constreñido a expresarse por símbolos esotéricos ayuda a comprender que el fondo bretón se haya adaptado tan fácilmente al simbolismo de la novela cortesana. Pero esta analogía es puramente *formal*. En todo caso explica la confusión moderna entre la pasión de Tristán y la pura sensualidad.

Algunas citas de Thomas, el más consciente de los cinco autores de la leyenda primitiva, bastarán para concebir la originalidad del mito cortesano. Se encuentra en ellas expresado y *comentado*, en términos sorprendentemente *modernos*, el principio de cohesión que aporta la mística Cátara a los elementos religiosos, sociológicos o épicos heredados del viejo fondo bretón. Este principio es el amor del dolor considerado como una ascesis, el "mal amado" de los trovadores. He ahí a Tristán entregado al más cruel de los conflictos, cuando en la noche de las bodas con Iseo de las Blancas Manos, no puede resolverse a poseer a su mujer:

"Tristán desea a Iseo de las Blancas Manos por su nombre y por su belleza. Porque cualquiera que fuese su belleza sin su nombre, o su nombre sin su belleza, el deseo de Tristán no hubiera aparecido. Así Tristán quiere vengarse de su dolor y de sus penas, *y contra su mal, encuentra un remedio que ha de doblar su tormento*".

Por el solo hecho de que Iseo de las Blancas Manos se ha convertido en su mujer legítima, no puede ni debe desearla:

"Jamás hubiera despreciado el bien que tiene, si no hubiera sido suyo: su corazón no aborrece más que la felicidad que está obligado a tener. Si se la hubieran rehusado hubiera salido a buscarla pensando siempre encontrar algo mejor, *porque no quiere lo que tiene*. Así les ocurre a muchas personas. En amargos sinsabores del amor, angustias, duras penas y tormentos, *lo que hacen para sustraerse, liberarse y vengarse de ellos, los esclaviza con un lazo aun más inextricable*. Deseos irrealizables, imposibles codicias, les conducen a no hacer nada en su desgracia que no irrite su amargura... Quien dirige todos sus deseos hacia una felicidad inaccesible pone a su voluntad en pugna con su deseo" [1] (*"Encontre désir fait volier"*, dice el texto de Thomas).

nada debe a las influencias cortesanas. ¡El Montsalvat (o Montesegur) de los Castos (o Cátaros) es suplantado por el Venusberg!

1 El "Tristán e Iseo" de Thomas, traducción francesa por J. Herbomez y R. Beurieux, 1935.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Un fondo céltico de leyendas religiosas desde muy antiguo comunes en el mediodía languedociano e ibérico y en el Norte irlandés y bretón; de las costumbres de caballería feudal; de las apariencias de ortodoxia cristiana; una sensualidad a menudo muy complaciente; en-fin, la fantasía de los poetas; tales son en suma los elementos sobre los cuales la doctrina del Amor lleva a cabo sus transmutaciones. Así nació el mito de Tristán. Lejos de mí la tentación de analizar el proceso de esta metamorfosis: nos escapa doblemente por ser poética y mística. Pero sabemos ya de dónde viene el mito y adónde conduce. Tal vez presentimos además aunque no podamos expresarlo con palabras, cómo puede re-crearse en una vida o en una obra.

12.—Primeras conclusiones.

Si tenemos en cuenta el cambio de registro que se lleva a cabo en las expresiones del amor cortesano cuando se pasa del Mediodía de los trovadores al Norte más bárbaro de los troveros, estamos ya preparados para ver, en la obra maestra de Béroul, el término de nuestras peregrinaciones. Las antiguas religiones, ciertos místicos del cercano Oriente, la herejía que los hizo revivir en el Languedoc, la repercusión de las costumbres feudales, resuenan sordamente en el mito.

Hemos vuelto, pues, a la *Novela de Tristán*, la hemos situado necesariamente en tal fecha, en la intersección de tales tradicciones heréticas y de determinadas instituciones que las condenaban severamente, y las obligaban, por esta condenación, a expresarse mediante símbolos equívocos y a revestir la forma de un mito.

Ya es hora de sacar la conclusión del conjunto de estas convergencias: *El amor pasión glorificado por el mito fué realmente, en el siglo doce, fecha de su aparición, una* RELIGIÓN, *con toda la fuerza que esta palabra lleva consigo y especialmente* UNA HEREJÍA CRISTIANA HISTÓRICAMENTE DETERMINADA.

De ahí podemos deducir:

1).—que la pasión vulgarizada en nuestros días por las novelas y las películas, no es nada más que el *reflujo y la invasión anárquica* de nuestras vidas por una herejía espiritualista cuya clave hemos perdido;

2).—que en el origen de nuestra crisis del matrimonio está nada menos que el conflicto de dos tradiciones religiosas, es decir, una *decisión* que tomamos, casi siempre inconcientemente, de fines y riesgos corridos en favor de una moral sobreviviente que, ignorando el asunto por entero, no sabemos justificar.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Por otra parte la pasión y el mito de la misma están muy lejos de influir en nuestras vidas privadas.

La *mística de Occidente* es otra pasión cuyo lenguaje metafórico se asemeja a veces extrañamente al del amor cortesano.

Nuestras grandes literaturas son, en gran parte, laicisaciones del mito, o, como preferimos decirlo: "profanaciones" sucesivas de su contenido y forma.

La *guerra,* en fin, en Occidente, y todas las formas militares, hasta cerca de 1914, han guardado, por efecto de su origen caballeresco, —y tal vez por otras razones— un paralelismo constante con la evolución del mito.

Vamos a ocuparnos de este problema en los libros siguientes.

LIBRO TERCERO

PASION Y MISTICISMO

1.—Planteamiento del problema.

Se ha intentado, a menudo, explicar el misticismo "reduciéndolo" a alguna desviación del amor humano, es decir, a fin de cuentas: a la sexualidad.

Ahora bien; el examen de la *Novela de Tristán* y de sus fuentes históricas nos condujo a invertir la relación. Se trata ahora de reducir la pasión mortal a una mística más o menos consciente y precisa.

Cierto es que este único ejemplo no nos permite conclusiones generales. Pero, por lo menos, nos autoriza para volver a plantear un problema que, en el siglo XIX materialista, creyeron poder decidir en detrimento de la mística. En realidad, no estoy muy seguro de que este problema tenga una solución definitiva y simple. Pero, por lo menos, me parece importante reconocer su planteamiento.

Tanto si se parte de la pasión como de la mística para intentar reducir la una a la otra, lo que implícitamente se admite es la existencia de una relación *cualquiera* entre ambas realidades. Nos falta saber en qué medida este acercamiento nos es sugerido por la mera naturaleza del lenguaje. Desde hace mucho tiempo se ha señalado la analogía de las metáforas místicas y amorosas. Pero, partiendo de una completa analogía de palabras ¿podemos concluir a una entera analogía de las realidades que designan? ¿No somos víctimas, hasta cierto punto, de una ilusión verbal? ¿de una especie de "retruécano" continuo? Aun así, surge el problema por otro lado. Analicemos inmediatamente lo que, a nuestro parecer, lo hace inevitable.

(a) Si en el caso de las pasiones no estuvieran en juego factores psicológicos, no se comprendería nada del mito de Tristán. La sexualidad es hambre. Y en la naturaleza de toda hambre está la busca de su

http://www.esnips.com/web/Linotipo

apaciguamiento. Cuanto más fuerte es, menos exigente se muestra en relación con los objetos que deben saciarla. No estamos, pues, en presencia de un hambre sino de una intoxicación. Se ha sostenido recientemente con las pruebas más convincentes que todo intoxicado es un místico que se ignora [1]. Ahora bien, sea física o moral, toda intoxicación supone la intervención de un agente *extraño* que el instinto, abandonado a sí mismo, eliminaría tan rápidamente como pudiera. Los animales no se intoxican . . . [2]

(b) Inversamente ¿acaso sólo la mística da cuenta de la pasión? Si así fuera habría que explicar por qué extrae sus más sorprendentes metáforas del amor sexual y no de la respiración o la nutrición, por ejemplo. Habría que explicar por qué *siempre*, ya mucho antes de Freud y su escuela, se intenta reducir la mística al instinto sexual.

He ahí pues, el dilema que plantea el amor-pasión: si en él no se ve más que una sexualidad, ello equivale a decir que no se sabe de qué se habla. Si, al contrario, se reduce este amor a alguna cosa *extraña* al sexo—resultan cosas extravagantes, como más o menos dijo Schopenhauer.

Tomemos el problema tal como lo plantea el mito, y tal como se planteaba en el siglo XII. Si partimos de un ejemplo preciso y de una obra *anterior* al desarrollo de la gran mística ortodoxa, tendremos más probabilidades de sorprender en estado naciente la dialéctica de las "cosas extrañas".

1 Philippe de Félice "Poissons sacrés, ivresses divines" ensayo sobre algunas de las formas inferiores de la mística. París 1936.

2 Hay muchos ejemplos de la *formica sanguinae*. Este insecto mantiene en su hormiguero un parásito de exudación deliciosa que acaba por destruirlo todo. Se ha querido comparar esta tendencia morbosa al alcoholismo. ¡Mientras no hablen las hormigas todas las hipótesis son posibles!

http://www.esnips.com/web/Linotipo

2.—Tristán: una aventura mística.

Comprobamos que la *Novela de Tristán* es, en mucho respetos, una primera preformación de la mística cortesana y de sus fuentes. (neo-platonismo, maniqueísmo, sufismo). La mistificación ha tenido un éxito excesivo ya porque Béroul, Thomas y sus predecesores no hayan comprendido siempre la enseñanza cortesana de la pureza, ya porque hayan sido arrastrados por el ardor propiamente "novelesco" (en el sentido moderno y literario de este término) y por atenciones muy explicables hacia el gusto de sus auditores, menos cultos que los del Mediodía. Efectivamente, el carácter distintivo de la Novela, está en que descansa sobre una *falta* contra las leyes del amor cortesano, puesto que todo el drama viene del adulterio consumado. De ahí que tengamos una novela según la fórmula moderna del género y no un simple poema.

Sin embargo, en su conjunto, y si se considera sobre todo el principio interno de la acción, el *Tristán* no deja de evocar, por la mayoría de sus situaciones novelescas, la progresión de una vida mística. Ciertos momentos provienen de la pura tradición cátara, otros pueden aproximarse a una experiencia mística más general que es idéntica en su forma, tanto en los ortodoxos como en los disidentes o paganos (iranianos, árabes y también budistas). Si tenemos todo esto en cuenta, ya no podemos hablar de una vulgar novela de adulterio: la infidelidad de Tristán *es una virtud*, es la herejía, la virtud mística de los "puros", según los autores de la leyenda. Y la culpa no reside en el amor, sino en su "realización"...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Por muy delicada y peligrosa que sea toda clase de comparación entre dos formas de mística —más aún cuando, aquí, los dos términos en presencia están desnaturalizados por su revestidura épica— arriesguemos un paralelo muy general entre la Novela y la aventura mística. A reserva de rectificar más tarde las conclusiones demasiado temerarias a que pudiéramos inducir al lector desprevenido.

Tristán, herido, se embarca en una barquilla sin timón ni vela, provisto solamente de su espada y de su arpa. Va en busca del bálsamo salvador que tiene que sacarle el veneno de la sangre. Este es el prototipo de una partida mística, del abandono a la aventura sobrenatural. Es la búsqueda del alma pecadora, es decir, mortalmente herida, que renuncia a las ayudas racionales y visibles y se abandona a una gracia desconocida. La poesía moderna nos ha mostrado ejemplos de esta partida a la aventura, desesperados, y sin embargo elocuentes. ¡Rudimento de una búsqueda mística que no deja olvidar ni la lira, ni la espada, símbolo del desafío a la sociedad constituída! ¿Acaso muchos de nuestros poetas han encontrado su "amor mortal"? Para algunos todo se reduce a una pequeña travesía de donde se vuelve con un libro para imprimir. Otros cultivan este veneno que da visiones pintorescas. Casi todos publican el secreto...

Tristán ha encontrado el amor. Pero al principio no sabe reconocerlo. Cuando el rey Marcos —autoridad constituida— le manda en busca de la princesa lejana que reserva para su único placer, Tristán ignora que la aventura puede también afectarle.

Se vuelve al fatal error del *filtro* bebido. Vimos, al analizar el mito, que esta fatalidad juega el papel de una coartada: los amantes quieren evitar toda responsabilidad, porque su pasión es inconfesable, tanto ante la sociedad (que la reprueba como un crimen) como ante ellos mismos (porque les hace morir). Este es el aspecto psicológico de la aventura. Pero he ahí el aspecto religioso: este azar inmediatamente irrevocable, que todo, según vemos después, parecía preparar, es la *elección* de un alma por el Amor todopoderoso, la vocación que le sorprende como a pesar suyo. Aquí empieza una vida nueva [1].

Normalmente esta primera y decisiva llamada introduciría a Tristán en el camino de las maceraciones y le conduciría a la *endura*. Pero transportado por la violencia de la primera revelación que inflama

1 Ver apéndice 7.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la sangre, viola las reglas de los "puros". Roba, por la fuerza, el beso simbólico y lo profana. Y he ahí los poderes malignos desencadenados. "¡Sopla, sopla, oh viento! ¡Desgracia! ¡Ah, desgracia! hija de Iralanda, enamorada y salvaje". Toda una vida de penitencia será ahora necesaria para redimir el sacrilegio.

Pero la desgracia esencial de este amor no está solamente en la redención del pecado. La ascesis que redimirá la falta cometida debe también, ante todo, redimir al hombre del hecho mismo de haber nacido en este mundo de tinieblas. Debe conducir a la separación final y feliz, a la muerte voluntaria de los "perfectos". Esta penitencia tiene pues un significado enteramente distinto del que tiene el arrepentimiento cristiano. Y aunque la ortodoxia y la herejía parezcan a veces extrañamente confundidas en la Novela, siempre es posible reconocer, en algunos rasgos, la verdadera tendencia dominante, la que ha de florecer en la muerte de los amantes. Volvamos a ver, por ejemplo, el relato de la "áspera vida" en el bosque de Morrois. "Perdimos el mundo y el mundo nos perdió", gime Iseo. (En la Novela en prosa). Y Tristán contesta: "Si el mundo entero estuviera con nosotros, no te vería más que a ti sola". Se trata claramente de la *endura*. Este retiro en el bosque es uno de estos períodos de ayuno y de maceración cuya finalidad conocemos en los Cátaros: la absorción de todas las facultades en la contemplación del amor.

Aquí aparece un aspecto profundo de la pasión —y de la mística en general—. "Se está solo con todo lo que se ama" escribirá más tarde Novalis, este místico de la Noche y de la Luz secretas. Esta máxima expresa, además, entre otros muchos sentidos posibles, un hecho de pura observación psicológica: la pasión no es, en modo alguno, esta vida más rica en que sueñan los adolescentes. Es, por el contrario, una especie de intensidad desnuda y denodada, un verdadero y amargo anonadamiento, un *empobrecimiento* de la conciencia vacía de toda diversidad, una obsesión de la imaginación concentrada sobre una sola imagen. Y en este punto el mundo se desvanece, "los demás" dejan de estar presentes, no hay ya ni prójimo ni deberes, ni lazos que sostengan, ni tierra ni cielo; se está solo con todo lo que se ama. "Perdimos al mundo y el mundo nos perdió". Es el éxtasis, la fuga profunda, fuera de todas las cosas creadas. ¿Cómo no soñar aquí en los "desiertos" de la Noche oscura que describe San Juan de la Cruz? "Apártalos amado — que voy de vuelo". Y Teresa de Avila decía, algunos siglos antes

http://www.esnips.com/web/Linotipo

que Novalis, que en el éxtasis, el alma debe pensar "como si no hubiera más que Dios y ella en el mundo".

¿Estamos autorizados para realizar el acercamiento entre el genio religioso del primer orden y un poema en que el elemento místico reviste las formas más rudimentarias? Sería verdaderamente una especie de blasfemia si en la Novela no se tratara más que de una pasión de amor sensual. Todo indica, sin embargo, que estamos sobre la *vía mística* de los "perfectos". Difieren, entonces, en el contenido y el objeto de los estados de ánimo, mas no en su forma [1]. (Vamos a volver a tratar este punto un poco más lejos, para que se disipe todo equívoco).

He ahí otro punto de comparación. Sabemos hasta qué punto los místicos españoles acostumbran a insistir sobre el relato de sus *sufrimientos*. Cuando más vivos sean la luz y el amor divino, tanto más se ve el alma mancillada y miserable de manera que "le parece estar Dios contra ella y que ella está hecha contraria a Dios. Lo cual es de tanto sentimiento y pena para el alma (porque le parece aquí que Dios la ha arrojado) que uno de los mayores trabajos que sentía Job cuando Dios le tenía en este ejercicio, era éste, diciendo: ¿Por qué me has puesto contrario a ti, y soy grave y pesado para mí mismo?" [2] Ahora bien, no se trata ya de sufrimientos corporales o morales provocados por la mortificación de los sentidos y de la voluntad, sino que el alma sufre la separación y la repulsión en el momento mismo en que es más vivo el ardor de su amor. Se podrían citar cien páginas en que vuelve el mismo lamento del alma, "el abandono divino, supremo tormento" sobre "este vacío profundo... hambre cruel de tres clases de bienes que pueden consolar el alma, es decir, los bienes temporales, naturales y espirituales"; "sobre esta impresión de rechazo, en fin, que es una de las más duras del estado de purificación" (ibidem).

Tristán no es más que una traducción impura y equívoca de la mística Cortesana. (A veces las situaciones más abiertamente místicas de la Novela deben interpretarse, si no se quiere incurrir en un grave error, a partir del amor humano y por vía de sublimación, no por vía inversa..., que va del amor divino a las metáforas y que concierne a los grandes místicos). Dicho esto podemos encontrar en el mito más de un ejemplo de sufrimientos místicos.

1 Véase el Apéndice 8.
2 "La Noche oscura" de san Juan de la Cruz, II I, 1er. versículo.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Recordemos el lamento del trovador:

> "Dios, ¿cómo puede ser
> que cuanto más lejana más la deseo?"

Nunca el amor inflama tanto a Tristán como cuando se separa de su "dama". La más simple psicología daría cuenta de este fenómeno. Aquí no sirve empero más que de pretexto y de imagen material para representar los tormentos de la ascesis purificadora. Vimos que las *separaciones* de los dos amantes en la Novela responden a una necesidad muy íntima de la pasión. Iseo es una mujer amada, pero es también algo más: símbolo del Amor luminoso. Cuando Tristán va lejos, más la ama, y cuanto más la ama, más sufrimientos padece. Sabemos, empero, que el verdadero fin de la separación deseada es el sufrimiento. Volvemos así a la situación mística por el extremo opuesto: Cuanto más ama Tristán, más se ve separado, rechazado por el amor. ¡Tanto es así que incluso llega a *dudar* de la "amistad" de Iseo y a considerarla por un momento como enemiga. Y así acepta el "matrimonio blanco" con la otra Iseo —la otra "fe"— la otra Iglesia cuya comunión tiene que rechazar!

Solamente en un pasaje de la Novela triunfa provisionalmente la ortodoxia. Es en el momento en que el filtro ha dejado de actuar; Tristán e Iseo van al encuentro del ermitaño Ogrin en su celda. Encuentro de quien sufre por su Dios y de los dos amantes que sufren por otro Amor... Se arrepienten (por primera y última vez). Iseo vuelve a su esposo legítimo —la herejía a su regazo. Pero mientras el rey se aproxima con su cortejo de barones, los amantes intercambian el anillo de la eterna fidelidad y del secreto. La sumisión no será, pues, sino aparente. Y el juicio del hierro candente que exige la reina es su venganza contra el Dios del rey, doblemente engañado.

Por externas y formales que sean, tales relaciones no pueden ser reducidas, honestamente, a coincidencias. Pero si las formas son iguales nos queda por definir dónde residen la incompatibilidad de los contenidos y cuál es la naturaleza del abuso que más tarde ha querido confundirlos.

Todo se puede resumir en una grosera confusión entre el Creador y la criatura en la Novela: la famosa "divinización de la mujer" según

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la fórmula de los manuales. Si Iseo no fuera más que una mujer bella —como crearán los siglos venideros— las similitudes místicas que acabamos de desentrañar serían sólo de orden lingüístico y, especialmente, metafórico. No pienso negar este aspecto del problema. Lo trataremos en su momento. Pero firmemente creo que hay algo más. Porque si no hubiera *más que* esto, tendríamos que negar o desvalorar todo transfondo religioso de la leyenda, a despecho de la evidencia histórica. Por lo que al sentido de la Novela se refiere volveríamos a cero y la Novela cesaría de ser una Novela cortesana; o el amor cortesano dejaría de ser lo que fué, para parecerse más a lo que los eruditos creen que fué. Lo cual equivale a decir que no se comprendería nada de nada. Volvamos a insistir: el problema es la *pasión* de amor y no el amor puramente profano y natural.

He ahí, a mi parecer, el verdadero principio de la oposición de las dos místicas. La ortodoxa acaba en el "matrimonio espiritual" de Dios y el alma, desde esta vida terrenal, mientras que la mística hereje espera la unión y la fusión total, más allá de la muerte de los cuerpos. Para los Cátaros no había redención posible en este mundo. De ahí que —teóricamente— el amor profano fuera la absoluta desgracia, el apego imposible y condenable a la criatura imperfecta; mientras que, para el cristiano, el amor divino es una desgracia recreadora. Lejos de negar el amor acaba santificándolo por el matrimonio.

Los amantes místicos de la Novela buscarán, pues, la *intensidad* de la pasión y no la calma feliz. Cuando más viva sea su pasión y más les desligue de las cosas creadas, tanto más facilmente llegaran a la muerte voluntaria, en el *endura*. Por el contrario, los místicos cristianos ven en los actos y en las obras que proceden del estado místico los criterios de su verdad [1]. Tal es por lo menos el movimiento constante de quienes concentran su oración en el Cristo realmente encarnado. Pero los "perfectos" no creían en la Encarnación y no podían conocer esta vuelta del alma a una vida renovada. "Muero porque no muero" dice Santa Teresa; pero es de no morir tanto como para vivir toda la vida nueva y obedecer sin tormentos.

Nada encuentro en el *Tristán* que recuerde el "rechazo de dones" de que hablan Eckhart y San Juan de la Cruz. Los amantes se

1 No es evidente para Eckhart (ver más lejos capítulo III).. Sí para Santa Teresa que insiste en todo momento diciendo que para complacer a Dios, para recibir de El grandes gracias es necesario, y tal es su voluntad, que estas gracias pasen *por las manos* de esta humanidad sagrada en la cual ha declarado tener su complacencia.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

lamentan a veces de su pasión y maldicen el fatal veneno que causó sus terribles sufrimientos. "Amor a la fuerza los enloquece". Finalmente, empero, acogerán a la pasión total como la última revelación en la muerte. He ahí su actitud hacia las criaturas: no las *encuentran* más allá de su pasión y de su ascesis. Ignoran este movimiento de *vuelta al mundo* tan característico del cristianismo. San Juan de la Cruz también conoce el perfecto desligamiento al decir que cuando se mortifican las pasiones el alma no recibe ya alimento alguno de las criaturas; y de esta manera está llena de oscuridad, separada de los objetos que las pasiones le ofrecían. (Noche oscura, III). (Y ciertamente se puede relacionar este pasaje con la admirable exclamación de Ventadour: "Me ha robado el corazón, me ha robado a mí mismo, me ha robado el mundo, y después se ha escapado de mí, dejando solamente mi deseo y mi corazón sediento".) Más allá incluso de este estado, Juan de la Cruz conocía la total viudez, donde, en el auge del impulso, parecen huir no sólo el mundo, el prójimo y el amor con su objeto sino también el *deseo* de amor: vacío de todo deseo nada le lleva hacia lo alto ni nada le atrae hacia abajo. (Máximas). El trovador Arnaut Daniel hablaba también de este "exceso de deseo" que suprime "todo deseo". Pero este estado teopático no desemboca, en San Juan de la Cruz, en la condenación de las criaturas. El Maestro Eckhart que tal vez erróneamente es considerado como platónico, sabe decirnos en términos magníficos que el alma pura es el lugar de la redención de las criaturas desnaturalizadas por el pecado. "Todas las criaturas pasan de su vida a su ser. Todas las criaturas vienen a mi razón para ser razonables en mí. Unicamente yo devuelvo las criaturas a Dios". Este es el movimiento que falta, teóricamente, a toda mística fundada en el Eros luminoso.

Hay que señalar, empero, el último límite; el de la *humildad*. Aquí también la clave de la oposición está en el Misterio de la Encarnación.

La Novela se desarrolla en la atmósfera céltica del orgullo caballeresco: el deseo de la proeza es el que lleva a Tristán a sus altas acciones. Como todos los apasionados quiere, con temeridad, la sensación de poder que entrevé en el riesgo. De ahí el deseo último del riesgo por el riesgo, la pasión de la pasión sin fin, la voluntad de la muerte sin retorno. Vemos, en este punto, que la proeza era el signo material de un proceso de *divinización*. Los verdaderos místicos, por el contrario, son la prudencia, el rigor, la obediencia mismas, dentro de la lucidez. Si "con la muerte gano" es porque el "Cristo es mi vida", y Cristo se encar-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nó, es decir, bajó. Así el cristiano no se abandona a la ilusión de una muerte de amor transfiguradora, sino que, por el contrario, acepta los límites de su vocación terrestre. San Juan nos dice que nada le lleva hacia arriba ni nada le atrae hacia abajo *porque se mantiene en el centro de su humildad.*

3.—Curiosas, aunque inevitables transposiciones.

Toda la poesía de Occidente procede del amor cortesano y de la novela bretona que de él deriva. A este origen debe nuestra poesía su vocabulario pseudomístico; en este vocabulario y con entera inconsciencia buscan los enamorados de hoy día sus más corrientes metáforas.

Pero del *mismo modo* que el *mito* novelesco utilizó el "material" de imágenes, de nombres y de situaciones sacados del fondo religioso de los celtas, es decir, de una religión muerta, nuestra literatura y nuestras pasiones utilizan, por un abuso, y sin saberlo, un lenguaje cuya sentido verdadero solamente la mística podía definir.

Más de una vez la ambigüedad del mito nos hace dudar ante algún episodio: ¿trátase de amor profano —siguiendo la novela al pie de la letra— o de un símbolo del Eros luminoso y de la iglesia de Amor? Se comprende que el lector que ignorara a los místicos fuera llevado casi fatalmente a transponer todas estas alegorías tan bien veladas a nuestra vida profana. Fácil es imaginarse el proceso. San Agustín escribe esta oración: "Te busqué fuera de mí y no te encontré, porque estabas en mí". Habla a Dios, al amor eterno. Supongamos que un trovador dijera la misma oración y fingiera, al decirla, dirigirse a su Dama. El amante, acostumbrado a las metáforas místicas que comprende en su sentido profano, estará tentado de ver en esta misma frase la expresión de la pasión que ama: aquella que se gusta y se saborea en sí con una especie de indiferencia hacia su objeto externo. Así vimos que Tristán ama a Iseo, no en su realidad, sino en cuanto revela en él la deliciosa quemadura del deseo. El amor-pasión tiende a confundirse con la exaltación de un narcisismo...

En esta transposición enteramente blasfematoria que no se rea-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

liza sino después del siglo XII, la conciencia moderna creyó ver un *dato primero*. Ha creído poder "explicar" lo más alto por lo más bajo, la mística pura por la pasión humana. Ha fundado esta "ciencia nueva" de la observación del lenguaje y especialmente de la similitud de las metáforas utilizadas en ambos casos. Ahora bien, ¿de dónde vienen estas metáforas? Como vimos, de una mística disfrazada, perseguida y finalmente olvidada. A tal grado olvidada, como herejía, y pasada a las costumbres, como poesía, que los místicos cristianos utilizarán sus metáforas profanizadas, como si fueran muy *naturales*. Lo mismo haremos nosotros más tarde; lo mismo nuestros eruditos.

Nuestra "ciencia", pues, es valiosa *a condición de que se cambie el signo de cada una de sus proposiciones*. Por ejemplo, allí donde la ciencia proclame que la mística resulta de una sublimación del instinto, bastará cambiar el sentido de la relación y escribir que el "instinto" de que se habla resulta de una profanación de la mística primitiva.

Sin embargo, la conciencia moderna da pruebas de una repugnancia tan grande para realizar esta transposición que será provechoso adentrarnos más en el mecanismo de las transposiciones y reconocer, además, el valor de algunas objeciones corrientes. Porque se dirá, enfín, la mística, por lo menos en una de sus tendencias, ¿no se ha prestado a todas las confusiones? ¿no ha sido la primera en falsear el lenguaje del Eros pagano?

4.—Los místicos ortodoxos y el lenguaje de la pasión.

El hecho central de toda vida religiosa de forma y de contenido cristianos, es el acaecimiento de la Encarnación. Desde el momento en que nos separamos, por poco que sea, de este foco, incurrimos en el doble peligro del humanismo y del idealismo.

La herejía de los Cátaros consistía en idealizar todo el Evangelio, y en ver el amor bajo todas sus formas como un ímpetu fuera del mundo creado. Esta fuga hacia lo divino, —o "entusiasmo"— esta transgresión de los límites de lo humano, finalmente irrealizable, tenía que expresarse y salir a la luz de una manera fatal, por una exaltación, en términos divinos, del amor sexual.

Por el contrario, puede observarse en los místicos más "cristocéntricos" una propensión a dirigirse a Dios en el lenguaje de las afecciones humanas: atracción sexual, hambre y sed, voluntad. Exaltación, en términos humanos, del amor de Dios.

Así se dibujan dos grandes corrientes que volveremos a encontrar en la mística universal aunque poco puras en cualquier obra en particular. Aun en los representantes más típicos de una y otra tendencia, coexisten casi siempre, por lo menos del mismo modo que coexiste la tentación con la voluntad de obediencia en el creyente. Históricamente hablando, es difícil aislarlos. Teológicamente, empero, la cosa es clara. La primera corriente es la de la *mística unitiva*: tiende a la fusión total del alma y de la divinidad; la segunda puede llamarse la de *la mística epitalámica*: tiende al matrimonio del alma y de Dios, y supone, así, que una distancia esencial se mantiene entre la criatura y el Creador.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Algunos ejemplos individuales —los únicos válidos en este dominio [1] —nos permitirán precisar todo esto sin simplificaciones excesivas. Nos permitirán entrever las razones de este curioso fenómeno: *"el abuso del lenguaje amoroso en religión debe relacionarse históricamente con la corriente más ortodoxa".*

Tomaré mi primer ejemplo de la obra de Rudolf Otto titulada "Mística Occidental-Oriental" [2]. El autor compara y después opone al fundador de la mística alemana en el siglo XIV, Maestro Eckhart, con el místico hindú Sankara. Lo que interesa para nuestro objeto es que Rudolf Otto distingue el Oriental y el Occidental, reduciendo sus respectivas místicas al Eros y al Agape, de manera bastante análoga a la que, más arriba, proponíamos. (ver II, 4).

Sankara rechaza el mundo y lo condena sin reserva: el *nirvana* no puede acoger al *samsara* (vida diversa e infinitamente móvil). Por el contrario, Eckhart verá a Dios presente en todas las criaturas en tanto que por el alma del creyente "pasan de su vida a su ser".

La confrontación se hace posible por el hecho de que en la edad media existe una tradición mística paralela a la de Sankara. "Mística de la borrachera sentimental, —escribe Otto— gracias a la cual el yo y el tú de los seres unidos por una fuerte emoción entran mutuamente en contacto, y así, dan nacimiento a una unidad de ser. Eckhart no conoce ni esta borrachera ni este amor "patológico". El amor, según él, es la virtud cristiana del *ágape,* fuerte como la muerte, pero no ebrio; íntimo, pero extremadamente humilde, y al mismo tiempo voluntario y activo como el "amor práctico" kantiano. Particularmente por este rasgo se distingue el Maestro Eckhart de una manera radical de Plotino que muchos persisten en llamar su maestro. Plotino también predica el amor místico, pero el amor plotiniano no es, en modo alguno, el *ágape* cristiano; es el eros griego, gozo de una belleza natural y de una belleza supranatural... Conserva, hasta en sus más sutiles sublimaciones, algo del Eros del *Simposion* platónico, gran Daimón que desde el instinto y el fervor de procreación se eleva, purificándose, hasta el fervor

1 Nunca, en efecto, las generalizaciones se revelan tan decepciosadoras como en el estudio de la mística. Como lo ha señalado muy bien J. Baruzi ("Saint Jean de la Croix" pág. 613), si intentáramos tomar el panorama general de las místicas conocidas, "la experiencia mística solamente nos parecería de tipo homogéneo, en la medida en que fuera banal, en la medida también en que fracasaremos al intentar comprenderla".

2 Gotha 1920. Unicamente el célebre libro de R. Otto sobre "Lo Sagrado" ha aparecido hasta ahora en francés.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

divino, sin dejar de conservar, empero, los elementos del hombre ferviente."

Para Eckhart, la verdadera vía mística no es la que, elevándose de un estado sentimental, lleva a una unión suprema, a la cumbre de un impulso de amor.

"El amor no une, escribe. *Une a una obra, no una esencia* [1]".

"La unión aparécesele más bien como proporcionando ante todo la posibilidad de un ágape auténtico. No sólo su ágape no tiene el menor rasgo común con el eros platónico o plotiniano, sino que representa la pureza misma del sentimiento cristiano en su castidad y su simplificación elementales, sin exaltación ni unión de especie alguna. Y de esta unión resultan "la confianza, la fe, el abandono, el servicio."

Se trata pues, más bien, a mi parecer, de una comunicación que de una unión, puesto que, como por otra parte escribe Eckhart, el alma queda alma, y Dios continúa siendo Dios [2]. El acto de amor espiritual es inicial y no final.

Para el cristiano la muerte de sí mismo es el principio de una vida más real en este mundo, no la catástrofe de este mundo. Por otra parte, Otto cita un pasaje de Eckhart, donde se trata no ya de la unión, sino de la igualdad del alma y de Dios:

"Y esta igualdad del uno en el uno y con el uno es la fuente y el origen del floreciente, resplandeciente amor [3]".

"Para Eckhart, concluye Otto, no es el más alto gozo místico el que representa la expresión auténtica de la unión divina, sino el *ágape,* del cual no hablan y desconocen Plotino y Sankara".

He ahí pues, al parecer, dos *polos* de la mística Occidental, muy claramente caracterizados. El Oriente (es decir, Sankara, Platón, Plotino) y el Occidente (representado aquí por Eckhart) se oponen por los términos mismos mediante los cuales queremos distinguir la mística de los Cátaros de la doctrina cristiana del amor.

1 "Minne einiget nicht. Si einigt Wol an einem werke, niht an eime wesen."

2 Fin del sermón *Nisi granum frumesti...* "El alma escapa a su naturaleza a su ser y a su vida y nace en la Divinidad. Ahí está su devenir. Se convierte tan totalmente en un sólo ser que no queda más distinción que ésta: Dios sigue siendo Dios y el alma, alma. "Hay que decir que en todos los escritos de Eckart topamos con un grave equívoco por la que se refiere al sentido de unión (Einung). Sin embargo un pasaje tal nos inclinaría a pensar, co *Otto,* que no se trata en modo alguno de una fusión esencial.

3 Und diese Gleichheit aus dem Einen in das Eine mit dem Einen ist Quell und Ursprung der ausblühenden glühenden Liebe".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Pero Eckhart, no estuvo en olor de santidad. El papa Juan XXII condenó sus tesis más arriesgadas en una bula de 1329. Una de las tesis condenadas, la décima, era así reproducida en la bula:

"Nos metamorfoseamos totalmente en Dios y nos convertimos en El del mismo modo que el pan del sacramento se transforma en cuerpo de Cristo: así, me transformo en El porque El mismo me hace ser suyo. Unidad y no similitud. *Por Dios viviente,* es verdad que ya no hay distinción alguna".

Esta tesis, extraída de las obras de Eckhart, parece contradecir formalmente la interpretación precedente. Proyecta al Maestro Eckhart hacia "el lado de Oriente", es decir del lado de una mística *esencialmente* unitiva y por lo mismo herética...

Lo cierto es que el Maestro Eckhart es el dialéctico por excelencia y que es sumamente fácil extraer de sus palabras las verdades más contradictorias. En él, como se ha podido decir, "negación y afirmación forman dos verdades en sí mismas. Una no es verdad sin la otra y no se pueden concebir sino en relación la una con la otra. Afirmación y negación son inseparables puesto que son los aspectos de una misma verdad [1]".

No es menos significativo advertir que Eckhart provocó en la mística flamenca una oposición muy violenta, contra los propios puntos de vista de que Otto lo muestra adversario: a saber, la unión esencial y el abandono de las obras. ¡Siempre se está al Oriente de alguien! Es así como el Maestro Eckhart representó la herejía que yo llamo "oriental", a los ojos de Ruysbroeck el Admirable.

Ruysbroeck se muestra inexorable hacia aquel que fuera su maestro. En su "Libro de las Doce Beguinas" denuncia a "estos falsos profetas" —Eckhart y sus discípulos— que "se imaginan que son Dios por Naturaleza". "Por lo que se refiere a estas gentes, que no sólo quieren ser iguales a Dios sino Dios mismo, son peores y más malditos que el propio Lucifer y sus secuaces"... Y aun: "No quieren ni saber conocer, ni querer, ni amar, ni agradecer, ni desear, ni poseer... He ahí lo que llaman la perfecta pobreza de espíritu... Pero los que

1 B. Groethuysen, en Hermesm julio 1937.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

han nacido del Santo Espíritu y cantan sus alabanzas, practican todas las virtudes. Conocen y aman; buscan; encuentran..." En una palabra, actúan.

Como se ve, Ruysbroek acusa a Eckhart de quietismo. Reivindica contra él un cierto activismo del amor. No cree, en modo alguno, que pueda suprimirse toda distinción entre el alma y Dios. Contempla a Dios en el *espejo* de su espíritu enteramente purificado. "Contemplamos lo que somos y somos lo que contemplamos; porque nuestra esencia, sin perder nada de su propia personalidad, está unida a la verdad divina que respeta la distinción". Y en otro lugar: "El abismo que nos separa de Dios lo percibimos en el lugar más secreto de nosotros mismos. Es la distancia esencial..."

Y he ahí el punto que importaba elucidar.

Si el alma puede unirse esencialmente a Dios, el amor del alma hacia Dios es un amor feliz. Podemos prever que no llegará a expresarse en términos de pasión. Y esto es lo que la historia demuestra bien a las claras. "En los místicos eckhartianos, escribe el abad Paquier [1], no sé si se encuentra nunca el lenguaje del amor humano".

Por el contrario, si el alma no puede unirse esencialmente a Dios como lo sostiene la ortodoxia cristiana, resulta que el amor del alma a Dios es, en este mismo sentido, *un amor recíproco desgraciado*. De ahí que podamos pensar que este amor se expresará en el lenguaje de las pasiones, es decir, en el lenguaje de la herejía Cátara "profanada" y adoptada por las pasiones humanas. Porque su retórica es la más apta para expresar y comunicar la esencia del todo inefable del sentimiento que vivimos.

Aquí también, los textos confirman la exactitud de nuestro esquema. Con Ruysbroek y su doctrina de la distinción esencial aparece, en la mística del Norte, el lenguaje "epitalámico".

"Ha llegado el deseo irresistible. Esforzarse continuamente en asir lo inasible... Y el objeto del deseo no puede ser ni abandonado

1 V Citado por Baruzi, "Saint Jean de la Croix", p. 642. La ausencia de lenguaje "epitalámico" podría acaso su propuesta como criterio cuando se trata de saber si tal místico creía como en la unión esencial. En este caso, el comentario del abate Paquier nos serviría como argumento contra la tesis de Otto y nos permitiría colocar al Maestro Eckhart entre los herejes. Evidentemente simplifico aquí encontramos, empero, un problema digno de estudiarse minuciosamente.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ni asido [1]. Abandonarlo es intolerable y es imposible conservarlo. El silencio mismo no tiene bastante fuerza para estrecharlo con sus manos".

Y todas las metáforas del amor-pasión se vierten en la ardiente prosa de Ruysbroek: inmersión en el amor, desfallecimientos, quemaduras, huracanes de la impaciencia, quemazón del alma que devora la noche y el día, orgía de amor, delicias chorreantes, borracheras, magullamientos... "Me ha bebido el espíritu y el corazón", hace decir Ruysbroek a una de sus beguinas al hablar de Cristo. "Me perdí en su boca", dice otra. Y una tercera: "Beber las miradas de amor y abismarse en ellas, ebria"...

Me he detenido en el examen de Ruysbroek para la comodidad de la expresión: el hecho histórico de que el Maestro Eckhart y su discípulo se opusieran en el caso preciso de la unión divina, hacía posible una confrontación.

Pero la lectura de los místicos franciscanos desde el siglo XIII, nos proporciona otro ejemplo, no menos sorprendente, del uso de los términos cortesanos.

Se sabe que San Francisco de Asís aprendió el francés en su juventud y que se deleitaba con las novelas de caballería. Soñaba en convertirse en el "mejor caballero del mundo" o, según sus propias palabras, "en un gran barón adorado por el mundo entero" [2]. Sabemos, además, de qué manera inauguró su ministerio: en la gran plaza de Asís, en presencia del Obispo y de una multitud inmensa, se desnudó de todas sus ropas, e irguiéndose enteramente desnudo ante su padre ricamente vestido, declaró que a partir de aquel momento sólo Dios sería su Padre. El Obispo le puso su propio manto sobre los hombros y Francisco huyó al campo, cantando a voz en grito versos franceses. La perfecta desnudez hizo de su cuerpo humilde, el servidor de su alma: ¡Ya no había obstáculos en su ímpetu hacia el Soberano Bien!... Acordándose de las novelas francesas, Francisco hizo de la pobreza su "dama" y se honró en ser su caballero [3].

Esta forma de "desnudez" física y simbólica a la vez, se practica aún en nuestros días en las sectas de los Doukhobors ("luchadores espirituales"), cuyas creencias están en relación con las de los Cátaros

1 Un trovador: "El amor no me abandonará ni puede poseerme bien".
2 Th. Labande —Jeanroy, "les mystiques italiens" (Introducción a una antología.)
3 Id., Ibid., y P. Sabatier, "Vie de Saint Francois d'Asisse."

http://www.esnips.com/web/Linotipo

y Gnósticos. En 1929 los Doukhobors refugiados en el Canadá, al querer protestar contra la obligación de educar a sus niños en la escuela del Estado, "recorrieron los campos enteramente desnudos y entonando himnos religiosos" [1]. Se les acusó, naturalmente, de exhibicionismo y de comunismo sexual.

En el siglo XIII se era menos obtuso. La caballería andante de los Franciscanos se extendió por Italia como se extendieron los trovadores en el Mediodía de Francia: por las rutas, en las plazas, de los pueblos a los castillos. Los poemas de Jacopone de Todi, "juglar de Dios", los laudes de sus imitadores, las cartas de Santa Catalina de Siena, el "libro de la bienaventurada Angela de Foligno, y tantos relatos de las *Fioretti*, nos dan la prueba de que la retórica de los trovadores y de nuestras novelas cortesanas son las fuentes directas del lirismo franciscano, el cual, a su vez, debía influir profundamente en el lenguaje místico de los siglos subsiguientes.

"Acuérdate, oh criatura, de que tu naturaleza es la de los ángeles. Si permaneces por más tiempo en este fango, tendrás que permanecer siempre en las tinieblas".

Leemos en uno de los *laudes* de Jacopone de Todi o de uno de sus allegados, y este "angelismo" recuerda, de modo inquietante, a los Cátaros. Otros *laudes*, aunque más evidentemente católicos de inspiración, son aun más "eróticos" o "cortesanos" en el lenguaje:

"Mi corazón se derrite como el hielo en el fuego, cuando abrazo estrechamente a mi Señor, gritando: el amor del Amor me consume, me uno al Amor, ebrio de Amor.

En las llamas, quemo y languidezco, gritando; viviendo muero y muriendo vivo. Sin embargo, no amo pero tengo sed de amar y tengo hambre de unirme al Amor [2]*".*

1 San Francisco llamaba al hermano Gil "paladín de su Mesa Redonda", y los *milagros* del santo —como la conversión del lobo de Gubbio— se producen en las mismas circunstancias que las *proezas* de los caballeros errantes. Son contadas por los autores de las "Florecillas" bajo una forma narrativa consagrada, que tenía que subrayar evidentemente el paralelismo con la caballería, ante los ojos de los lectores del siglo XIII.

2 *Ciascun amante*, danza del amor místico. Véase también el Apéndice 9.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

5.—Retórica cortesana en los místicos españoles.

Si recorremos ahora los textos de los grandes místicos españoles, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, en el siglo XVI, encontraremos de nuevo, incluso en sus más preciosos matices, la retórica del amor cortesano.

A falta de una antología que, naturalmente, ocuparía demasiado lugar [1], limitémonos a enumerar los principales temas comunes a los trovadores y a los místicos ortodoxos:

"Morir de no morir [2]".

El "cauterio suave".

El "dardo de amor" que hiere sin matar.

La "salvación" del amor.

La pasión que "aísla" del mundo y de los seres.

La pasión que deja a todo otro amor descolorido.

Quejarse de un mal que, a pesar de todo, se prefiere a toda alegría y todo bien terrestre.

Deplorar que las palabras no revelen el sentimiento "inefable" que sin embargo hay que decir.

El amor que purifica y rechaza todo pensamiento vil.

El querer del amor se substituye al querer propio.

El "combate" del amor, de donde hay que salir vencido.

El simbolismo de los "castillos", puertos del amor.

1 Se encontrará algunos elementos en las capítulos 7 del libro II y 3-4 del libro IV.

2 Este célebre grito de Santa Teresa se inspira en el franciscano Angela de Foligno: "Muero del deseo de morir".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El simbolismo de "espejo", amor imperfecto que lleva al amor perfecto.

El "corazón robado", "el entendimiento enajenado", la "enajenación de amor".

El amor considerado como "conocimiento supremo" (*conoscenza* en provenzal).

De todo esto, el psicólogo materialista (desde Voltaire hasta Freud), saca conclusiones con una extraña seguridad, dando fe, únicamente, al lenguaje, que todo esto proviene de una desviación sexual. Sabemos que las conclusiones de los sabios del siglo XIX se han convertido en nuestros prejuicios más corrientes. Pero sin tener en cuenta que el juicio materialista sobre la mística revela más la obsesión de los que lo hacen que el objeto sobre el cual se dirigen, descansa sobre un doble error histórico y psicológico. Porque:

1.—El lenguaje de la pasión —tal como lo encontramos en los místicos— no es, en su origen, el de los sentidos y de la naturaleza, sino, al contrario, la retórica de una *ascesis* estrechamente relacionada con la herejía meridional del siglo XII;

2.—Genios como San Juan de la Cruz y Santa Teresa advertían los peligros de la "lujuria espiritual" (es la expresión de San Juan de la Cruz). Ahora bien, ambos hablan de él con una *tal* libertad que no podemos ver qué sentido tendría en su caso la acostumbrada sospecha de herejía.

Volvamos a esos dos argumentos.

Y ante todo subrayemos que el lenguaje de los místicos no podía ser confundido con la naturaleza profunda de la experiencia que han vivido. J. Baruzi escribe sobre Santa Teresa: "Se han descubierto las fuentes de muchas de sus imágenes... Pero, ¿encontraríamos con tanta facilidad los orígenes de este lenguaje psicológico en que, sin duda, mejor se traduce su naturaleza?" [1] Todos los místicos, y Santa Teresa ante todos, se lamentan de no tener palabras nuevas ("nuevas palabras") para elogiar las obras de Dios tal como las viven en su alma. Y sus silencios fueron más *reales* que sus palabras. No se

1 J. Baruzi. "Introduction a des recherches sur la langue mystique". (Recherches philosophiques, I, 19).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

trata aquí sino de tener en cuenta *elementos heredados* de su lengua literaria.

Y si hay que limitarse a un ejemplo que es, a la vez, el más famoso, el más conocido y el que más ha confundido a nuestros eruditos, el hecho es que Santa Teresa utiliza constantemente, refinándola, la retórica cortesana.

¿Trátase de influencias literarias? ¿O de corrientes de herejía subterráneas? ¿O de una re-creación autónoma que podría explicarse en parte sobre la base de las observaciones que hacíamos en el capítulo precedente? "¿Cómo saber —escribe Baruzi— si ciertas imágenes que San Juan de la Cruz toma del "Cantar de los Cantares" son extraídas únicamente del texto bíblico o son, al mismo tiempo, imágenes re-encontradas, verificadas, por decirlo así, y que traducen una alegría renovada?"[1]

No creo que en nuestros días haya nadie que pueda resolver estos problemas. Los especialistas mejor informados titubean aún cuando se trata de atribuir a un cierto místico, muy bien conocido, y por demás ortodoxo (Ruysbroek y Santa Teresa, por ejemplo), el origen de los términos precisos que San Juan utiliza. Podemos, entretanto, a través de Santa Teresa, encontrar algunas fuentes ciertas.

"A menudo se ha señalado el gusto de los místicos por la literatura caballeresca. Santa Teresa, en su juventud, adoraba las novelas de caballerías (ver su autobiografía, cap. II): tuvo, según parece, la idea de redactar una en colaboración con su hermano Rodrigo" [2]. Sabemos, además, que los autores religiosos con que se alimentaba espiritualmente, estaban todos fuertemente imbuidos de *retórica* cortesana y caballeresca. La cuestión ha sido tratada, por otra parte, por un autor que tiene todas las garantías de seriedad y de información [3], en términos que me parecen demasiado significativos para no reproducirlos:

"Si nos limitamos a la concepción del amor en las novelas de caballería y en los tratados espirituales del siglo XVI, observamos interesantes analogías de fondo y de forma:

(a).—El noble lenguaje del *Amadís*, sus metáforas eróticas, sus sutiles barroquismos, se encuentran en Francisco de Osuna, Bernar-

1 "San Juan de la Cruz y la experiencia mística" (p. 343).
2 Máximo de Montmorand, "Psicología de los místicos católicos ortodoxos".
3 Gastón Etchegoyen, "El amor divino", ensayo sobre las fuentes de Santa Teresa, 1ra. parte: La expresión del amor divino.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

dino de Laredo y Malón de Chaide (maestros de Santa Teresa), lo mismo que en las *Exclamaciones* y el *Castillo Interior*.

(b).—En España los autores de novelas de caballería como los de los tratados místicos se caracterizaban por su realismo al sacrificar el sentido de lo maravilloso ante una intimidad más familiar y más conmovedora. Tienden también a poner lo humano y lo divino en un mismo plano, *sea contemplando lo divino con ojos profanos, ya considerando la humanidad bajo una interpretación divina* (yo soy quien subraya).

(c).—El amor cortesano y el amor divino se exaltan mutuamente en una misma concepción heroica de la obligación moral, de la acción y de la fe. La divisa de Amadís de Gaula y la de Santa Teresa podría ser igualmente "amar para actuar". (Aquí voy a hacer algunas reservas: el amor cortesano, en su pureza primera, ama para sufrir, para "padecer"...)

(d).—No es en las pobres extravagancias de las novelas de caballería mística (la *Gallarda Espiritual, El divino Escarraman*) donde debe buscarse la síntesis del amor divino y del amor cortesano sino en los trovadores provenzales del siglo XII. Los más fecundos elementos de su doctrina, de su simbolismo y de su terminología pasan a la mística del siglo XIII casi íntegramente por intermedio de San Francisco de Asís.

Si nos limitamos a la evolución de Santa Teresa, constatamos que las novelas de caballería tuvieron sobre él una influencia psicológica y una influencia literaria que aparece, ante todo, en el simbolismo guerrero del combate espiritual y del Castillo interior.

¡Extraordinario retorno y asunción de la herejía, gracias al rodeo de una retórica que la ha creado contra la Iglesia, y que la Iglesia se apropia de nuevo a través de sus santos! Resumamos las etapas de la aventura: la herejía de los "perfectos" desciende de Eros a Venus y llega, incluso, a confundirse con la poesía de un amor enteramente profano en apariencia; espera escapar por este disfraz a las persecuciones y conservar el "secreto" jurado; pero su astucia acierta demasiado bien, halaga con demasiado acierto los deseos naturales; desaparece poco a poco la herejía ante los ojos de los mundanos engañados por el engañador encanto del arte: no conservan sino la poesía. Y he ahí que cien y trescientos años más tarde esta vestimenta que se

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ha olvidado que ocultaba algo más que la naturaleza, se la apropia la mística cristiana para revestir con ella el Agape.

La psicología de que proviene esta preferencia por el lenguaje pasional ha sido generalmente interpretada, según la superstición materialista [1] Se ha "reducido" al instinto sexual "desviado" todo lo que se podía y aun lo que *no* se podía. El siglo XIX es sobre todo feliz cuando puede "reducir" lo superior a lo inferior, lo espiritual a lo material, lo significativo a lo insignificante. Y esto es lo que llaman "explicar". No tengo por qué mostrar, aquí, detalladamente, que ello se hace la mayoría de las veces, al precio de las peores negaciones de sentido crítico: he dicho en otro sitio [2], que, a mi parecer, esta propensión moderna es el signo de un profundo *resentimiento* en relación con la poesía y, en general, con toda actividad creadora —es decir, arriesgada— del espíritu.

Pero todavía conviene precisar: para los hombres del siglo XVI el lenguaje erótico era más inocente que para nosotros. En realidad, nosotros somos los neuróticos, herederos del "puritanismo" aburguesado de un siglo XIX incrédulo. San Juan de la Cruz, que en una página de notable penetración psicológica describe los movimientos de la carne atraída por el impulso místico en sus principios (Noche oscura, I, v. 3), no exagera ni disimula, empero, la relativa gravedad de tales accidentes. Recitar aquí las fórmulas de la "sublimación" de la "represión", es simplemente negarse a saber de qué se trata. ¿Dónde está la "represión"? ¿Dónde la censura cuando Teresa escribe a un religioso que se queja de sentir una emoción de los sentidos cada vez que empieza a orar y le dice que encuentra que esto es indiferente a la oración y que lo mejor es no prestarle atención alguna? Igualmente, a uno de sus hermanos, que no podía comulgar sin sentir una emoción sexual y al cual, en consecuencia, se había ordenado que no comulgara más que una vez al año, San Juan de la Cruz le aconseja que no se inquiete y que reciba el sacramento todas las semanas, suceda lo que suceda —y el hermano se cura porque deja de temer con exceso. Si tenemos que hablar todavía de Psicoanálisis, reconozcamos que San Juan de la Cruz juega aquí el papel del médico y no el de un pobre neurótico.

1 Trabajos de Max Nordau, Krafft-Ebing, Murisier, Leuba, Freud, para no citar más que los más célebres.

2 En "Pensar con las manos", II parte.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Santa Teresa nos dice que tal vez creamos que ciertas cosas que se hallan en el *Cantar de los Cantares* hubieran podido expresarse en otra forma. Dada la rudeza de nuestro espíritu no sería sorprendente que esto nos viniera a la mente. Personas hay incluso que evitan oírlas. ¡Qué grande es nuestra miseria! Nos ocurre lo que a ciertos animales venenosos que truecan en veneno cuanto comen.

De la comparación formal de los escritos de un Eckhart con los de un Ruysbroek, de una Santa Teresa y de un San Juan de la Cruz, podemos sacar la siguiente conclusión: la naturaleza de las metáforas tomadas de la lengua corriente por los místicos no deja de tener estrechas relaciones con su doctrina de la unión o su fe en la Encarnación.

Ruysbroek, Santa Teresa y Juan de la Cruz son muy netamente "cristocéntricos". Todo, en ellos, parte del drama de la separación instituída por el pecado entre el hombre y su Creador; todo termina en los instantes de activa comunión, en la gracia, y esto es lo que se llama "matrimonio" —comunión del alma elegida y del Cristo esposo de la Iglesia. Pero el camino del hombre *separado* es la pasión— y la pasión está por doquier en sus obras, mientras que está ausente de las de Eckhart.

¡He ahí por qué la mística ortodoxa (¡la menos sospechosa de turbias complacencias!) fué la que se vió llevada *por el objeto mismo de su fe* a usar y a abusar a veces, del lenguaje del amor-pasión. Uso y abuso de que necesariamente la psicología moderna tenía que sacar conclusiones conformes a *su* buen sentido, pero que me parecen refutados por la historia.

6.—Nota sobre la Metáfora.

Sin embargo, no todo se explica mediante consideraciones históricas. Podemos, en efecto, profundizar más en la cuestión y decir: admitamos que el lenguaje pasional proviene de la mística cátara, pero esta mística, a su vez, ¿no se reduce a disposiciones psicológicas sublimadas? Nada permite afirmarlo *históricamente*. En teoría, la objeción es, empero, posible, y más aún, inevitable. Conocido es el rompecabezas *filosófico*: ¿qué fué primero: el huevo o la gallina? El mismo problema se plantea de manera no menos insoluble, cuando, a fin de cuentas, se trata de saber si el "espíritu" o la "materia" son las causas de fenómenos en que ambos se hallan implícitos.

Por ejemplo, en el caso del lenguaje místico: ¿estamos en presencia de un materialización de lo espiritual —lo cual sería entonces causa primera— o, por contrario, de una sublimación de fenómenos fisiológicos, que están en la base de lo que se expresa? Sea cual fuere la contestación que se dé, algo permanece cierto: estamos en presencia de dos factores que jamás existen el uno sin el otro. Podemos muy bien quedarnos con esta respuesta empírica. Pero en realidad nadie quiere hacerlo.

La conciencia moderna, por ejemplo, víctima de los reflejos que le ha dado la ciencia materialista, termina siempre el debate en beneficio de lo más bajo.

Tomemos el caso de las metáforas: decimos que un gusto es *amargo*. ¿Se dirá también de un dolor que es *amargo?* ¿Cómo explicarlo? Todos contestan, sin titubear, que cuando hablamos de un dolor amargo nos expresamos metafóricamente, de manera figurada. El sentido

http://www.esnips.com/web/Linotipo

propio de la palabra "amargo" sería entonces el que concierne a la sensación física, considerada como primitiva.

Es posible. Pero, ¿cómo lo sabemos?

Las personas que lo creen, ¿lo creen por razones que puedan precisar? ¿Han investigado si "cronológicamente" el sentido "material" de una palabra precede siempre al "espiritual" que consideran como una mera transposición, un más o menos, un error tolerado?

Nadie, en verdad, se libra de estas investigaciones: se afirma, dando fe a un prejuicio que se bautiza con el nombre de buen sentido o de evidencia. Este prejuicio consiste en creer que lo físico es más *verdadero* y más *real* que lo espiritual; que está, pues, a la base de todo; que por él se *explica* todo.

El mecanismo de este prejuicio ha sido definido y criticado por el doctor Minkowski [1] y Arnaud Dandieu de manera pertinente y matizada. Según ambos autores el sentido "propio" y el sentido que se llama "figurado" no pueden ser "reducidos" mutuamente, ya que ambos expresan "propiamente" en dominios diferentes, una realidad indivisible, más profunda, anterior a sus aspectos sensoriales o espirituales. ¿Cómo explicar, de otro modo, que la misma palabra pueda servir para designar fenómenos tan diversos? En verdad no hay menos amargura en el dolor que en el gusto de la sal, pero la que en una y otra designamos por la misma palabra es una misma manera de ser afectado, ya sea por los sentidos, ya por el pensamiento, en la totalidad de nuestra existencia.

Lo mismo ocurre con nuestras metáforas amorosas. El moderno no titubea en razonar de este modo: "Para mí, amor significa atracción sexual. —Ahora bien, Santa Teresa habla sin cesar de *amor*— luego esta mística es una erotómana que se ignora". Pero vimos que Santa Teresa nada ignora y que, al contrario, los amantes "apasionados" son, sin duda, místicos que se ignoran. Así se anulan los argumentos. Nada sabemos de los primeros orígenes. Lo que pudimos desentrañar es únicamente el juego de dos factores en la evolución histórica. Resumamos una vez más por mayor claridad.

Nuestro lenguaje pasional nos viene de la retórica de los trovadores. Retórica ambigua por excelencia: una dogmática maniquea le da los símbolos de la atracción sexual. Pero, poco a poco, esta retórica, al destacarse de la religión que la creó, pasa a las costumbres y se

1 Doctor E. Minkowski, "Vers une Cosmologie", capítulo sobre la metáfora.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

convierte en lenguaje común. Ahora, cuando un místico quiere explicar sus experiencias inefables, se encuentra obligado a usar metáforas. Las toma donde las encuentra, tal como son, sin prejuicio de modificarlas más tarde. Y, a partir del siglo XII, las metáforas corrientes son las de la retórica cortesana. El hecho de que los místicos se adueñen de ellas sin titubear no significa, pues, en modo alguno, que "sublimen" pasiones sensuales, sino simplemente que las expresiones habituales de esta pasión, creada, por otra parte, por una mística, conviene a la expresión del amor espiritual de que vive. Y conviene aun más a la expresión de las relaciones "desgraciadas" mantenidas por el alma y su Dios cuando se han humanizado más enteramente, es decir, separado de la herejía. Porque se da como segura la unión posible de Dios y el alma, lo cual arrastra consigo la felicidad divina y la desgracia de todo amor humano; mientras que la ortodoxia establece que la unión es imposible, lo cual trae consigo la desgracia divina y hace que el amor humano sea posible dentro de sus límites. De donde resulta que el lenguaje de la pasión humana según la herejía corresponde al lenguaje de la pasión divina según la ortodoxia.

Nos encontramos, pues, en presencia de una interacción continua. Y únicamente una decisión enteramente arbitraria podría aislar tal o cual momento de esta dialéctica permanente para convertirla en el dato primordial.

7.—Liberación final de los místicos.

Ya ha llegado la *hora* de tomar esta decisión enteramente arbitraria y de tomarla en favor del espíritu, es decir, de su primordialidad. Aun si es arbitraria, a fin de cuentas, o lo que es lo mismo, a toda cuenta, no excluye que se la apoye con razones. Señalaré tres.

1).—El lenguaje pasional me parece explicarse a partir del espíritu, porque expresa, no el triunfo de la naturaleza sobre el espíritu [1] sino el exceso de espíritu sobre el instinto. "El amor existe cuando el deseo es tan grande que sobrepasa el límite del amor natural", decía el trovador Guido Cavalcanti, en el siglo XIII. Y el hecho de sobrepesar los límites del instinto, define al hombre como espíritu. Sólo este hecho nos permite hablar.

¿Qué es, en efecto, el lenguaje? Tanto el poder de mentir, *como* el poder para expresar lo que es. Un animal es incapaz de mentir, de decir lo que el instinto no hace, de ir más allá de la necesidad y de la satisfacción. La pasión, el amor del amor es, al contrario, el ímpetu que va más allá del instinto, y, por lo mismo, *desmiente* el instinto. El responsable de semejante mentir sólo puede ser el "espíritu" (aquí sentimos hasta qué profundidad están relacionados el amor-pasión, la expresión y la mentira). Y esta voluntad de expresarse, de describirse, para gozar mejor de sí mismo, ¿no es típica de toda pasión? ¡Pero también esta convicción de que los demás no comprenderán, y que si lo ponen en duda o se excusan no pueden, entonces, sino mentir para salvar la esencia misma de la pasión!

1 Como lo hacen creer expresiones corrientes como: "cegado por la pasión", "loco de amor".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

2).—San Juan de la Cruz, y también Ruysbroek, y San Francisco, son evidentemente posteriores al nacimiento del amor-pasión. No por esto deja éste de ser posterior a la mística pseudo-cristiana de los Cátaros.

3).—Hemos creído, sin duda erróneamente, poder contestar negativamente a la proposición: "Todo erotómano es un místico que se ignora". Puede que los epígonos de los grandes místicos [1] nos aparezcan, a veces, como erotómanos que se ignoran. Pero es cierto que la erotomanía es una forma de intoxicación y todo nos prueba que los Eckhart, los Ruysbroek, Teresa y San Juan de la Cruz son exactamente lo contrario de intoxicados.

El intoxicado es la víctima no de su pasión, sino del agente material que utiliza para exaltarse. Si en el origen de esta pasión hay un deseo, consciente o no, de escapar de las condiciones terrestres insoportables y si nos creemos con el derecho de ver en él un rudimento de vocación mística, no es menos verdad que el intoxicado es ante todo el esclavo de su droga. Psicológicamente es un ser caído, cuyos sentidos se embotan, cuya lucidez se debilita y que acaba en la idiotez. Los grandes místicos, por el contrario, insisten sobre la necesidad de sobrepasar el estado de angustia, de acceder a una lucidez cada vez más pura y más audaz, de verificar aún las más altas gracias por sus repercusiones *en la vida cotidiana*. Santa Teresa sólo consideraba buenas las visiones que le llevaban a actuar mejor, a amar más. Sobre todo, los grandes místicos están de acuerdo en considerar como término de su ascenso la libertad soberana del alma. San Juan de la Cruz y el Maestro Eckhart dicen, en términos distintos, la misma cosa: es necesario que la mística llegue a "pasarse del don", a no desearlo ya por sí mismo. En el matrimonio espiritual dice Juan de la Cruz, el alma llega a amar a Dios sin *sentir* ya su amor. Es un estado de perfecta indiferencia, se dirá; es el punto de perfección de un equilibrio duramente conquistado, de un conocimiento inmediatamente activo.

Más allá de las angustias de la ascesis, la aventura mística culmina en un estado de extremada "desintoxicación" del alma. En la más rigurosa posesión de sí mismo. Y es en este momento cuando se hace posible el *matrimonio*, cuando significa no ya el goce del Eros, sino la fecundidad del Agape.

1 Ante todo los epígonos femeninos: una Margarita Alacoque en el siglo XVII da el ejemplo más inquietante (¡Su descripción de la cama nupcial y de lo que en ella pasa!)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Así la mística ortodoxa aparece, en fin, como la vía purgatisa por excelencia que nos permite transcender el amor pasión hasta en sus formas sublimadas. El ciclo de la ascesis cristiana devuelve al alma a la obediencia *feliz,* es decir, a la aceptación de los límites de la criatura, en un espíritu renovado, empero, en una reconquista de la libertad.

8.—Crepúsculo del amor-pasión.

El dogma de la Encarnación es el que realmente distingue a la mística ortodoxa de la hereje. El es el que da un sentido enteramente diferente a la palabra *amor* en uno y otro caso.

Los herejes Cátaros oponen la Noche al Día como lo hace el Evangelio de San Juan. Pero las palabras del Día, para ellos, no han revestido la forma de la Noche: "no ha sido hecho carne". No quieren que se nos comunique el Día perfecto a través de la vida. (No creen en la humanidad del Cristo). Quieren ir directamente al Amor por el amor y de la Noche al Día, sin ningún intermediario. Naufragan, entonces, del mismo modo que cayó Icaro. (Aquel que quiere ir a Dios sin pasar por el Cristo, que es el "Camino", va hacia el Diablo, decía enérgicamente Lutero). Presienten que la Noche es un misterio del Día, cuyo último secreto sólo lo conserva el Día.[1] Pero ignoran que la Noche sea la cólera de Dios—contestando a nuestra revuelta—, y no la obra de un oscuro demiurgo. (Tal es por lo menos la doctrina de la Biblia). Al negar que el Día les enseña en esta vida a través de la "materia", al desconocer un Agape que santifica la criatura, al ignorar, en fin, la verdadera naturaleza de aquello que consideran pecado, corren el riesgo de perderse en él, sin retorno posible, en el momento mismo en que creen liberarse.

De ahí deriva que la confusión entre el Eros divinizante y el Eros prisionero del instinto, fuera fatal... De ahí que la pasión "entusiasta", el "goce de amor" de los trovadores debiera fatalmente acabar en la pasión humana desgraciada. Este amor imposible dejaba en el cora-

1 Karl Jaspers ha expresado magníficamente esta asunción final de la Noche por el Día en su Filosofía. (Ver trad. francesa por H. Corbin en Hermes, I, 1938).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

zón de los hombres una quemadura inolvidable, un ardor verdaderamente devorador, una sed que la muerte y sólo la muerte podía apagar: de ahí que empezaran a amar la "tortura de amor" por sí misma.

La pasión de los "perfectos" deseaba la muerte divinizadora. La sed que deja en el corazón de los hombres sin fe, aunque agitados por su poesía ardiente, no busca en la muerte sino la sensación suprema.

Del mismo modo, el amor a la Dama, desde el momento en que deja de ser un símbolo de la unión con el Día increado se convierte en el símbolo de la unión imposible con la mujer: y así guarda de sus orígenes místicos, un no sé que de divino, de falsamente trascendente—¡una ilusión de gloria liberadora, cuyo signo sigue siendo el dolor!—Así se realiza la trágica inversión; sobrepasarse hasta unirse con lo transcendente, cuando el fin ya no es la Luz y cuando se ignora el "camino", es precipitarse en la Noche.

Desde este momento el sobrepasarse no es más que una exaltación del narcisismo. No pone la mirada en la *liberación* de los sentidos, sino en la dolorosa *intensidad* del sentimiento. Intoxicación por el espíritu.

La historia de la pasión de amor, en todas las grandes literaturas desde siglo XIII hasta nosotros, es la historia de la decadencia del mito cortesano en la vida "profana". Es el relato de las tentativas cada vez más desesperadas que el Eros realiza, para tomar el lugar de la transcendencia mística por una intensidad emocionada. Pero grandilocuentes o plañideras, las figuras del discurso apasionado, los "colores" de su retórica, no serán jamás otra cosa que las exaltaciones de un crepúsculo, promesas de gloria jamás guardadas...

LIBRO CUARTO

EL MITO EN LA LITERATURA

Reconoceremos ahora qué es el pecado o cómo procede. Cuando la voluntad del hombre se separa de Dios y es una voluntad para sí, suscita su propio ardor y se quema en su propio afecto, ardor que le es propio y que nada tiene que ver con el ardor divino.

(Jacobe Boehme).

1.—De una influencia precisa de la literatura sobre las costumbres.

De manera general es muy difícil *verificar* la influencia de las artes sobre la vida cotidiana de una época. "¿La música suaviza las costumbres?" No lo sé y nadie podría demostrarlo. Y la pintura ¿qué acción puede tener? La arquitectura por lo menos podemos habitarla. Este no es, empero, su carácter artístico. Lo mismo para tal o cual filosofía. Pero el caso es enteramente distinto cuando se trata de una literatura de la cual se puede demostrar históricamente, que ha dado su lenguaje a la pasión.

Si la literatura puede enorgullecerse de haber actuado sobre las costumbres de Europa, lo debe, sin la menor duda, a nuestro mito. Y aun más precisamente: lo debe a la retórica del mito, herencia del amor provenzal. No es necesario suponer en este caso, algún poder mágico de los sonidos y de la lengua sobre nuestros actos. La adopción de un cierto lenguaje convencional lleva consigo y naturalmente favorece el desarrollo de los sentimientos latentes que son los más aptos para expresarse en tal forma. En este sentido podemos decir, con de La Rochefoucauld: pocos hombres se enamorarían si jamás hubieran oído hablar de amor.

No podemos separar pasión y expresión. La pasión nace de este impulso del espíritu que, por otra parte, da nacimiento al lenguaje. Desde el momento en que sobrepasa el instinto, tiende, gracias al mismo movimiento, a relatarse a sí misma, ya para justificarse, ya para exaltarse o simplemente para *entretenerse*. (El doble sentido es signi-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ficativo). Es fácil verificarlo en este campo. Los sentimientos que sienten las selecciones y, luego, por imitación, las masas, son creaciones literarias en el sentido, en que una retórica es la condición suficiente de su *confesión*, es decir, de su toma de conciencia. A falta de retórica, estos sentimientos existirían sin duda, pero de manera accidental, no reconocida, a título de inconfesables extravagancias, de contrabando. Pero hemos visto siempre que la invención de una retórica hacía aumentar rápidamente ciertas potencias latentes del corazón. La aparición de *Werther*, por ejemplo, produjo una oleada de suicidios. Rousseau hizo que toda la corte de Francia bebiera leche, y *René* desoló a varias generaciones. Porque para admirar la naturaleza simple, para aceptar ciertas melancolías y aun para suicidarse, hay que estar en condiciones de explicarse a sí mismo y a los demás lo que se siente. Cuanto más sentimental sea un hombre, tantas más probabilidades tendrá de ser verbielocuente y hablador.

Del mismo modo, cuanto más apasionado sea un hombre, más probabilidades habrá de que reinvente las figuras de la retórica; que redescubra su *necesidad;* que se amolde espontáneamente a la apariencia de lo "sublime" que han sabido hacer inolvidable.

Por esto no se tendrá gran dificultad en jalonear la evolución del mito cortesano en la *moral* de los pueblos de Occidente: se puede admitir que es paralela a sus metamórfosis *literarias* (por medio de ciertos retrasos y ciertas simplificaciones evidentemente).

Al esbozar la curva del misticismo clásico, pudimos describir una asunción del mito. Era la vía que subía y que nos ha conducido a una disolución liberadora del "encanto". La literatura, por el contrario, es el camino que baja a las costumbres. Lo que ahora vamos a describir es, por tanto, la vulgarización del mito o, por mejor decir, su "profanación" [1].

1. Quiero recordar que empleo siempre esta palabra en su doble sentido de sacrilegio y de laicisación (o "secularización")—para no recurrir a profanación.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

2.—Las dos rosas.

El mejor punto de partida nos es dado por la *Novela de la Rosa*, escrita entre los años 1237 y 1280, poco mas o menos. Hacía ya cien años que Beroul y Thomas habían compuesto la leyenda de Tristán. La cruzada de los Albigenses ha saqueado la civilización cortesana del Languedoc y dispersado los últimos trovadores. ¿Qué le ocurriría a la tradición de Amor?

Parece que desde el segundo tercio del siglo, los herejes desde entonces esparcidos por toda Europa, donde la Iglesia les persigue, dejaron de recurrir a la expresión literaria de su religión. El catarismo se esconderá, desde este momento, en las capas profundas y mudas de los pueblos donde la vida social no se presta a las formas nuevas, ni facilita los bellos símbolos de la gran feudalidad. Por otra parte, este mutismo no detiene su progreso.

La Iglesia de Amor [1] dará nacimiento a innumerables sectas más o menos secretas, más o menos revolucionarias, y cuyos rasgos constantes dan prueba de un origen común, de una tradición fielmente conservada. Todas estas sectas, en efecto, están caracterizadas por su oposición al dogma primitivo (por lo menos bajo su forma ortodoxa); por su espiritualismo exaltado; por su doctrina del "gozo radiante"; por la negación de los sacramentos y del matrimonio; por su absoluta condenación de toda participación en las guerras; por su anticlericalismo;

1 Desde ahora el símbolo de toda la oposición se expresará por el mismo nombre de amor. Frente a la *Iglesia de Roma* (ROMA), se levanta la Iglesia del Amor; AMOR. Y la segunda acusa a la primera de haber invertido satánicamente el nombre mismo del amor divino, y de haber hecho del Evangelio un pretexto para aplastar a los "puros".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

por su gusto de la pobreza y de la ascesis (vegetarianismo); por su espíritu igualitario, en fin, que va a veces hasta un total comunismo [1].

Volvemos a encontrar este conjunto de rasgos, no sólo en los Hermanos del Libre espíritu y en los Ortliebens renanos —que tal vez estuvieron en relación con los Valdenses, vecinos de los Cátaros—, no sólo en los Valdenses mismos, en los discípulos de Joaquín de Flora, en las beguinas y los beguinos de los Países Bajos, en los Lollards ingleses, en los primeros hermanos Moravos (sino en los Hussitas), sino también en los herejes de las Iglesias Reformadas: Schwenckfeld Weigel, los Anabaptistas, los Menonitas... Lutero, Calvino, Zwinglio, combatieron a estos desidentes con una violencia que recuerda los procedimientos de Roma contra sus propias sectas. No pudieron, empero, o no quisieron aniquilarlas por completo; en nuestros días encontramos comunidades menonitas mezcladas con elementos rusos-doukhobros y Khlystis, en el Canadá y hasta en el Paraguay. Su concepción del amor no ha cambiado.

Varios autores han supuesto que una selección clerical de la edad media fué iniciada a estas doctrinas. Así creen explicar mejor ciertas oscuridades emanadas de la literatura surgida de los círculos franciscanos y a veces dominicanos. Confieso que la extensión misma de la lengua de los Cátaros puede inducir a acercamientos a veces confusionistas: lo vimos a propósito de los místicos. Pero a falta de pruebas casi imposibles de establecer, por la simplísima razón de que la Iglesia destruyó todos los documentos, me mantendré en un juicio ciertamente válido en la mayoría de los casos: desde antes de la mitad del siglo XIII, la literatura cortesana se apartó de sus raíces místicas; se encontró entonces reducida a una simple forma de expresión, es decir, a una retórica. Pero automáticamente esta retórica tendía a *idealizar* los objetos enteramente profanos que describía. Este procedimiento, como tal, debía engendrar una reacción llamada "realista". Doble movimiento, cuya ilustre prueba nos es dada por la *Novela de la Rosa.*

La Rosa de Guillermo de Lorris—en la primera parte de la novela, llamada Cortesana—es el amor de la mujer ideal, verdadera mujer ya, pero mujer inaccesible en su jardín nevado de alegorías. Peligro, Mala-Boca y Vergüenza defienden a Buen Acogimiento contra las empresas

1 He dicho que la caballería del Amor meridional se distinguía de la caballería feudal sobre todo en esto: todo hombre, burgués o villano, podía llegar a ella por la sola gracia de la "poesía". Innumerables documentos nos dan pruebas de que para los Cátaros la verdadera nobleza es la del trovador, de aquel que conoce y practica las *leys d'amors.* El Dante sostendrá la misma doctrina.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

de los galanes. El *obstáculo* para la unión amorosa es representado por la exigencia moral, que ya no es, en modo alguno, religiosa. No es ya una ascesis mística, sino un refinamiento del espíritu, el que debe llevar al amante a merecer el don.

Por el contrario, para Juan de Meung, que acaba la novela, la Rosa no es más que la voluptuosidad física. El más franco realismo sucede a las soserías de Lorris, el sensualismo al platonismo, el cinismo a la exaltación. La Rosa es arrebatada de la alta lucha. La Naturaleza triunfa sobre el Espíritu, y la razón sobre la pasión.

Cada una de estas partes tendrá su descendencia. Desde Lorris llegaremos, pasando por el Dante—que tal vez lo tradujo—hasta Petrarca y, mucho más lejos; hasta las novelas alegóricas del siglo XVII, hasta la *Nueva Heloísa*... Y por Juan de Meung la tradición de los antiguos, que condena la pasión, como una "enfermedad del alma", se transmitirá a las partes bajas de la literatura francesa: ocurrencia, desenvoltura, racionalismo polémico, misoginia extremadamente exasperada, naturalismo y reducción del hombre al sexo. Es la defensa normal que el hombre pagano opone al mito del amor desgraciado. (Tal vez prácticamente está muy próxima de una visión cristiana realista. Tendremos ocasión de insistir en ello).

3.—Sicilia, Italia, Beatriz, Símbolo.

Alrededor de 1200, algunas estrofas se cambiaron entre Raimbaut de Vaqueiras, trovador languedociano y el poderoso marqués Alberto Malaspina. Según parece, una corriente muy directa de intercambios "literarios"—si se quiere—une al Mediodía de Francia con la Lombardía y Venecia. Una vez más, el mapa de la influencia de los trovadores se confunde con el de las herejías. Un poco más tarde, el movimiento franciscano nacerá de una conjunción parecida entre los "espirituales" (dentro de la Iglesia) y los poetas.

Mientras que alrededor de Palermo, donde tiene su corte Federico II, florece la llamada escuela de los Sicilianos. ¿En qué medida esta poesía cortesana del Sur se inspira en los trovadores? La cuestión permanece aún en la oscuridad. No se encuentra en la corte de Palermo sino un solo poeta provenzal, y Federico persigue la herejía. Igualmente podemos preguntarnos en qué medida sabían los sicilianos qué era el Amor. ¿No recordarían acaso del *trovar clus* sino el procedimiento mistificador? Estamos constantemente ante la tentación de creerlo cuando vemos al Dante y a su amigo Cavalcanti levantarse contra su maestro Guittone d'Arezzo y burlarse de sus discípulos. "Sectarios de la ignorancia, ciegos que quieren hablar de colores, gansos que pretenden rivalizar con las águilas..."

En el Purgatorio, el Dante encuentra a uno de sus infatigables plagiadores, Bonagiunta de Lucca. Buena ocasión para definir el *dolce stil nuovo,* el estilo sabio y acariciador que la escuela del Norte—renovadora a pesar de que vuelve a lo que hay de estimable en los orígenes—opone a estos retóricos.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Sorprende en esta nueva escuela la renovación que *conscientemente* hace del lenguaje simbólico de los trovadores. Los sicilianos habían caído en alegorismos dudosos: hablaban de la dama como de una mujer real. No había ya más que galantería aunque fría y estereotipada. El Dante, Cavalcanti y otros más, piden más sinceridad y más calor amoroso, pero al mismo tiempo saben y *dicen* (y en este decir está la novedad) que la dama es meramente simbólica.

Tal es el paradójico secreto del amor cortesano: ampuloso y frío cuando solamente elogia a la mujer, ardiente y sincero, empero, cuando celebra la sabiduría del amor: en esto late verdaderamente su corazón. Y el Dante jamás es tan apasionado como cuando canta la Filosofía, a no ser cuando ésta se convierte en ciencia sagrada.

¡Sinceridad muy propia de los trovadores y muy distinta de la que imagina un moderno! Dante, en su *Banquete* la definirá como el secreto que hay que velar con una "bella mentira". Los Cátaros lo sabían muy bien.

Porque el Dante y sus amigos se ven conducidos a *definir* su arte, el verdadero misterio de los trovadores, se descubre mejor que en parte alguna en los poetas italianos, del mismo modo que solamente en el crepúsculo se revelan los siete colores que en pleno día se reducían a una sola luz, engañosa a fuerza de evidencia.

Ahora podemos distinguir los temas que el trovar mezclaba en la inocente transparencia de sus símbolos.

He ahí a los últimos silicianos. Veamos este lamento de Jaime de Lentino:

"Mi corazón muere a menudo, más dolorosamente que de muerte natural, por vos, Señora, a quien desea y quiere más que a sí mismo...
En mí hay un fuego que no creo que jamás pueda apagarse... ¿Por qué no me consume?"

Y el propio Dante:

"Amor que en mi pensamiento me habla de mi Dama con gran deseo, me habla a menudo de cosas tales que confunden mi inteligencia. Su lenguaje resuena con tanta dulzura que el alma que lo escucha y lo oye, exclama: ¡Desgraciada de mí! ¡Soy incapaz de repetir lo que oigo decir de mi Dama!"

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y ¿quién dudará aún del significado simbólico de la Dama, cuando un Guido Guinezelli habla de ella como del principio de "nuestra fe"?

"Pasa ella por el camino tan llena de gracia y de nobleza, que rebaja el orgullo de quien saluda (al cual ella otorga saludo) y si todavía no tiene nuestra fe, lo conduce a ella".

¿Debemos pensar acaso que el Dante no es sino un blasfemo cuando escribe en el umbral de la "Vita Nuova" esta estrofa de arranque sublime?

"Un angel clama en la Inteligencia divina y dice: Señor, en el mundo se ve una maravilla en el acto que procede de un alma que resplandece hasta aquí. El cielo, al cual no falta sino una cosa—tenerla—la pide a su Señor y todos los santos imploran este favor. Unicamente Piedad toma nuestro partido, porque Dios dice, al hablar de mi Dama: Muy amados míos, sufrid en paz, que vuestra esperanza persevere cuanto me plazca donde hay más de uno que espera perderla y que dirá en el Infierno: "¡Oh malditos, he visto la esperanza de los bienaventurados!"

¿Trátase pues de Beatriz como mujer? ¿Es su presencia la que imploran todos los santos y la que sería las "esperanzas de los bienaventurados"? ¿O se trata más bien del Espíritu Santo que sostiene a su Iglesia por la caridad de Cristo—la Piedad—hasta que todos hayan podido recibir la Vida Nueva? [1].

Lo que en esta tierra puede parecer blasfematorio, es el equívoco mantenido a pesar de todo. De ahí el debate que opone a Orlando y Cavalcanti: intentan definir de qué se trata. *Este amor ¿es vida o muerte?"* Pregunta valientemente el primero. Y contesta el segundo: *"Del poder del amor proviene, a menudo, la muerte ... El amor existe cuando el deseo es tan grande que sobrepasa los límites del amor natural ... Como no proviene de la cualidad, reflexiona eternamente sobre sí mismo su propio efecto. No es un placer, sino una contemplación".*

1 Ciertamente Beatriz ha existido y ciertamente el Dante la ha amado. Se trata, pues, de una *sublimación*, a la inversa de lo que ocurrió con los trovadores. Beatriz se convertirá sucesivamente en la Filosofía, la Sabiduría, la Ciencia Sagrada que lleva al Paraíso y que explica sus misterios.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Ya no hay duda posible: el Amor es la pasión mística. Pero hay que definir aún el papel del amor natural en esta perspectiva celeste. Esto hace Davanzati hacia fines del siglo XIII, al expresar en una pequeña fábula la verdadera naturaleza del Amor que canta, y el peligro de detenerse en las formas terrestres que no son sino un reflejo:

"Del mismo modo que la tigresa en su gran dolor se consuela al ver un espejo y cree ver en él la imagen de los pequeños que busca: por este placer olvida al cazador y permanece allí, y no continúa ya; igualmente el que está penetrado por el amor busca la vida en la contemplación de su dama, porque así se consuela de su gran pena... Pero la dama no tiene el corazón piadoso, el día pasa, y la esperanza sufre una decepción".

Aquí la dama del corazón sin piedad, es la mujer que hace del amor su propio provecho. En un bestiario moralizador de esta época, encuentro la misma fábula con esta conclusión:

"Esta fiera, a mi parecer, somos nosotros; los pequeñuelos que un cazador le ha robado son las virtudes, y el cazador es el Demonio que nos hace ver lo que no es. De ahí que muchos hombres hayan muerto por haber tardado en ir hacia el Señor".

Llegaba el tiempo en que los poetas sucumbirían ante los encantos del espejo de la retórica profana. Veremos a Petrarca dejarse engañar "por lo que no es", es decir, por la imagen de su Laura que, por demasiado tiempo, le impediría—como más tarde gime—que "vaya hacia el Señor".

4.—Petrarca o el Retórico convertido.

"Amar una cara mortal con una fe que a Dios sólo es debida y sólo a Dios conviene..."

"Todo el mundo, aun el habitante de la menor roca bañada por el mar, sabe que un hombre, Petrarca, estuvo, sencillamente, enamorado. Y lo más curioso es que es verdad... ¿A qué llamamos un hombre *sencillamente* enamorado? Nada hay que se le parezca. El lo estaba de una manera extraordinaria, incendiaria, solar". [1]

He ahí lo que, en Petrarca, debe sorprendernos: esta inolvidable pasión que por vez primera anima los símbolos de los trovadores con un ímpetu perfectamente pagano, y ya en modo alguno, herético. Estámos en las antípodas del Dante, pero también en las de los retóricos que atacaba. El "secreti" de que hablamos más arriba se ha volatilizado; ya no representa papel alguno. El lenguaje del Amor se ha convertido, al fin, en retórica del corazón humano. Esta "profanación" radical tiene que dar nacimiento, como lo vimos en el libro II, a una poesía más adecuada que cualquiera otra para el servicio de la mística ortodoxa. Y esta última no dejará de tomarle sus mejores metáforas. En realidad la tentación era demasiado fuerte. (Podremos juzgar de ello por algunos ejemplos puestos en nota y realmente escogidos casi al azar).

He ahí el Soneto del primer aniversario del amor de Petrarca por Laura:

1 C. A. Cingria. "Petrarca".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"Bendito el lugar, el tiempo, la hora
en que mis ojos apuntaron tan alto
y digo: Oh alma mía, tienes que dar gracias
tú que entonces fuiste juzgada digna de un tal honor.
De Ella te viene este amoroso pensar
que, mientras lo sigues, te conduce al más alto bien
y te hace despreciar lo que el hombre desea [1].
De Ella te viene la generosa gracia
que te impulsa hacia el cielo por un sendero derecho
y hace que camine orgulloso de mi esperanza".

Pero cuando Petrarca triunfa al tomar el arpa de Tristán [2] en el grito del delicioso tormento, del mal amado, del placer consumidor:

Oh tiernos, angelicales destellos, beatitudes
de mi vida en que se enciende el placer
que lentamente me consume y me destruye.
(Los ojos de mi Dama).

"Oh muerte viviente. Oh mal delicioso [3].
¿Cómo tienes tanto poder sobre mí, sin mi consentimiento?
Entre vientos tan contrarios, sobre una débil barca
me encuentro sin timón, en alta mar".
(Soneto 132)

Conocemos perfectamente esta barca en que, como el otro, lleva su lira, y este "poder" de que se lamenta aun sabiendo que lo ha deseado fatalmente:

Y porque mi martirio jamás al puerto llegue
Mil veces cada día muero, mil veces nazco . . . [4].
(Soneto 164)

1 *Santa Teresa:* Afirma Santa Teresa que estas gracias van siempre acompañadas de un entero desapego de las criaturas por lo que al espíritu se refiere. Nos sentimos mucho más extraños a las cosas terrestres.

2 Conocía la novela y la cita varias veces. Por ejemplo en el *Triunfo del amor:* "He ahí los que llenan los libros de ensueños —Tristán y Lanzarote y los demás errantes— con los que se divierte el vulgar errante".

3 Santa Teresa sostiene que es un martirio delicioso y cruel a un tiempo.

4 Santa Teresa dice que el alma no quisiera que jamás acabara su tormento y una vez entregada a este suplicio quisiera pasar en él lo que le resta de vida.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

En otro lugar habla de Laura como de su "bien amada enemiga" y gime como Tristán al separarse de Iseo y al devolverla a su marido:

"Oh dura partida
¿por qué me has alejado de mi mal?"
(Soneto 245).

Porque los ojos de Laura presente:

... iluminados de una luz celeste
me inflaman de manera que me gusta arder[1]

Pero también en este caso, tanto presente como ausente, la mujer no será jamás sino la *ocasión* de un tormento que prefiere a todo:

"Siguiendo a mi fuego por doquiera que me huya
sé quemarme de lejos, helarme de cerca".

Todo el amor romántico está en este último verso. Y el Petrarca ha sabido analizar el secreto de esta melancolía mejor que las más inteligentes víctimas de lo que más tarde se bautizará con el nombre de mal del siglo:

"Siento asaltos frecuentes de las otras pasiones, pero cortos, momentáneos. Este mal, por el contrario, se apodera de mí a veces con una tenacidad tal, que me enlaza y me atormenta días y noches enteras. Y estos momentos, para mí, ya no se parecen ni a la luz ni a la vida: es una noche infernal y una muerte cruel. Y sin embargo (¡esto es lo que se puede llamar el colmo de las miserias!), me nutro con estas penas y con estos dolores con una especie de voluptuosidad tan punzante que si me sacan de ella, es a pesar mío[2].

1 San Juan de la Cruz: "¡Oh, cauterio suave!"

2 Santa Teresa dice que de este deseo que en un instante penetra el alma entera nace un dolor que la transporta por encima de sí misma y de todo lo creado. Sólo aspira a morir en esta soledad; inútil sería hablarle y que ella se hiciera violencia a sí misma para responder; por más que haga no puede abandonar esta soledad.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y San Agustín, con quien Petrarca sostiene este diálogo ficticio, le contesta:

"Conoces muy bien tu mal. Luego sabrás su causa. Dime: ¿Qué te entristece hasta este punto? ¿Es el curso de las cosas de este mundo? ¿Es un dolor físico, o algún injusto rigor de la fortuna?"

Petrarca.—Nada de todo eso en particular.

Es la "ola de pasiones" prerromántica. Y he ahí el llamado de la muerte:

"Abrase pues la cárcel en que estoy encerrado
Que me cierra el camino hacia semejante vida".

La "noche infernal" se convierte en día, la "muerte cruel" en "Vida Nueva" y para que no le falte lo sublime a la pasión, he ahí la divinización. Petrarca pregunta cómo es posible que viva aún separado de su dama:

"Pero Amor me contesta, no te acuerdas
que es el privilegio de los amantes
desligados de todas las cualidades del hombre [1] *?"*

Luego vino aquella famosa ascensión al Ventoux que le dió mucho que pensar. Hubo sobre todo, en 1548, la gran peste negra que devastó a Europa; lo cual recuerda al poeta que "sus cualidades de hombre" lo atan de hecho a una condición lastimosa. Es lo que nos dice en su "Canción de la gran peste", obra maestra, inigualada, del examen de conciencia:

"Yo voy pensando—y pensando me asalta
una piedad de mí mismo tan fuerte
que me conduce muchas veces
a otros sollozos a que no estoy acostumbrado:

1 Santa Teresa se admira ante la soberanía de un alma que, llevada a esta altura por Dios mismo, considera todas las cosas sin que ninguna la encadene.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

porque al ver, todos los días, el fin más cercano
a Dios mil veces he pedido sus alas,
con las cuales, fuera de la mortal
prisión, podría mi espíritu elevarse al cielo.
Pero esto, hasta entoces, de nada me ha servido...

. . . . . .

Toma tu partido con prudencia. Toma
y arranca de tu corazón toda raíz
de este placer que feliz jamás puedo devolverlo".

Ha puesto por demasiado tiempo sus esperanzas en esta "falsa dulzura fugitiva" que es el amor idealizado.

Y siento que viene a mi corazón, hora tras hora,
una bella cólera, áspera y severa
que hace que todo pensamiento secreto
suba, recto, a mi frente, donde todos lo ven:
amar una cosa mortal con una fe
que a Dios sólo es debida y a Dios sólo conviene,
está más prohibido a quien más honor desea.

* * *

Mas ¿cómo abandonar este amor blasfematorio, esta necesidad demente?

"De un placer que la costumbre ha hecho tan fuerte
que me da la audacia de negociar con la muerte".

La misma lucidez de tal exclamación, donde se confiesa el último secreto del mito cortesano, es el signo de una gracia recibida. Unicamente la fe en el perdón puede arrancarlo de la vana esperanza. He ahí la conversión de la esperanza que, encuentra, al fin, su verdadero objeto:

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¡Levántate hacia una esperanza más feliz—
contemplando el cielo que en torno a ti gira
inmortal y adornado!
¡Si es verdad que en este mundo tan contento de su mal
vuestro deseo se calma,
con una ojeada, una palabra, una canción,—
si este placer es ya tan grande... qué será el otro!

5.—La inversión de un ideal: la picardía.

Imponer un estilo a la vida de las pasiones, —a este sueño de toda la edad media pagana atormentada por la religión cristiana—: tal es la secreta voluntad que tenía que dar *nacimiento al mito*. Pero la confusión de la fe, "que sólo a Dios es debida y que sólo a Dios concierne", con el amor "de una cosa mortal", fué su consecuencia inevitable. Y es, en efecto, de esta confusión —no de la doctrina ortodoxa— de donde resucitará la oposición trágica del cuerpo y el alma. Es la tendencia herética de los "perfectos" que *inspiró a la poesía cortesana*. Es pues realmente ella la que poco a poco, por medio de una literatura idealizante, contaminó la selección de la sociedad medioeval. De ahí la reacción realista que no podía dejar de seguirse. Fué ante todo evidente en la burguesía.

Desde el siglo XII, en pleno *triunfo del amor cortesano* se ve aparecer esta tendencia contraria que glorifica a la voluptuosidad exactamente con el mismo exceso que otros aportan para glorificar la castidad. "Fabliaux" contra poesía, cinismo contra idealismo.

El "Debate del alma y el cuerpo" que precisamente data de esta época, es la primera *prueba de un conflicto* que el matrimonio cristiano tenía que resolver. Vemos en él que el alma recientemente separada de su cuerpo dirige a su compañero los más amargos reproches: él es quien ha causado su condena. Pero el cuerpo le devuelve la acusación (y no sin razón). Así van, recriminándose demasiado tarde, hacia el suplicio eterno.

Los "fabliaux", surgidos de estos resentimientos del cuerpo, tuvieron un éxito inmenso (muchas veces entre el mismo público de las

http://www.esnips.com/web/Linotipo

novelas idealistas). Eran historietas picarescas chismorreadas y renovadas con infinidad de variantes, por toda la Europa medioeval. Los "fabliaux" anuncian la novela cómica, la cual, a su vez, anuncia la novela de costumbres, la cual anuncia el naturalismo polémico del siglo pasado. No creo, emperó, que se engendraran en línea directa. Cada momento de este progreso hacia lo "verdadero" se halla ligado más estrechamente que el precedente, con un progreso hacia lo "barroco" y de él nace por reacción. Charles Sorel nace del *Astrée* y no de los fabliaux; la *Mariana* de Marivaux nace de las comedias de Marivaux y no de Sorel; y Zola, tanto, si no más, de la descomposición del romanticismo, que de Balzac (considerado entonces como realista).

Volviendo, empero, al siglo XIII, ¿no se ha visto acaso que la literatura sensual y frecuentemente pornográfica de los fabliaux sufre en fin de cuentas del mismo *irrealismo* que el ideal de las epopeyas cortesanas? Me parece que la "picardía" no es sino un petrarquismo a la inversa.

"Gusta oponer—escribe Huizinga [1]—el espíritu de picardía a las convenciones del amor cortesano y ver en él la concepción naturalista del amor en oposición a la concepción romántica. Ahora bien, tanto la picardía como la cortesía son funciones románticas. El pensamiento erótico para adquirir un valor de altura, tiene que ser estilizado. Debe representar la compleja y penosa realidad bajo una forma simplificada e ilusoria. Todo lo que constituye la picardía: la maledicencia fantástica, el desdén de todas las complicaciones naturales y sociales del amor, la indulgencia hacia las mentiras y los egoísmos de la vida sensual, la visión de un goce infinito; todo ello no hace sino dar satisfacción a la necesidad humana, substituir la realidad por el sueño de una vida más feliz. Es también una aspiración hacia una vida sublime, como la otra, pero ahora por el lado de la animalidad. Es, a pesar de todo, un ideal: el de la lujuria".

Esta profunda unión de la picardía y del amor alambicado se encuentra en una sátira del siglo XIII, titulada "Evangelio de las Mujeres": forma una serie de cuartetas, cuyos tres primeros versos exaltan a la mujer, según el modo cortesano, mientras que el cuarto refuta con un rasgo brutal estos elogios. Otra complicidad: la picardía destruye el matrimonio por debajo mientras que la caballerosidad lo destruye desde arriba. Como se puede ver en el "Dicho de Chiceface", entre otros.

1 "Le déclin du moyen age".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Chiceface es el monstruo fabuloso que no se nutre sino de mujeres fieles, por lo cual está espantosamente flaco, mientras que su colega Bigirné, que no come sino maridos sometidos, goza de una robustez sin par.

Paralelamente a estas dos corrientes salidas del mito, notemos la reacción de los clérigos: también el canónigo Petrarca es quien les muestra el camino al consagrar sus últimos cantos al elogio de la Virgen—nuestra Señora opuesta a "mi" dama—sin variar, empero en lo más mínimo los lugares comunes de la poesía cortesana[1]. El *Dante* vengó por adelantado a los trovadores al situar en el Infierno a los "Caballeros de María", monjes italianos llamados también "caballeros alegres" a causa de su vida disoluta, y a pesar de su santo patronazgo.

1 Según A. Jeanroy (op. cit., II, p. 130) no encontramos poesía alguna consagrada especialmente a la Virgen antes del segundo tercio del siglo XIII.

6.—Continuación de la caballería hasta Cervantes.

La influencia de la novela bretona se comprueba por centenares de textos, a través de los siglos XIII, XIV, XV. Cubre la misma extensión que la influencia de los trovadores: Europa entera. Los *Minnesanger* (cantores del Amor) en Alemania, se alimentan de las leyendas cátaras [1] y por otra parte no hacen sino adoptar del francés los relatos de Chrétien de Troyes. Se traduce la Novela de Tristán a todas las lenguas occidentales. El inglés Thomas Malory rehace una versión en prosa a fines del siglo XV. El Dante considera el ciclo épico novelesco del norte de Francia como el modelo universal de toda prosa narrativa, y Brunetto Latini extrae del Tristán (en su Retórica) el retrato de la mujer ideal.

De ahí, hasta el fondo de Noruega y de Rusia y de las Españas, innumerables imitadores, entre los cuales el *Amadis* portugués—el español y el francés más tarde—nos ofrecen el mejor ejemplo en los siglos XV y XVI.

Por un fenómeno notable, que sin embargo era de esperar, ciertos autores de estas imitaciones se hallan conducidos a redescubrir el sentido original de sus leyendas místicas. Pero entonces no se puede emplear una leyenda mitológica enteramente católica—ya sea por prudencia, ya por incomprensión— bastante incompatible, como se ha visto, con la intención primitiva. En 1554, en España, aparece un libro de Jerónimo de Sempere, que tiene este título llameante: "Libro de caballería celestial del pie de la rosa fragante". Cristo se convierte en el caballero del León, Satanás en el caballero de la Serpiente, Juan Bautista

1 Véase "La Cruzada del Graal" de Otto Rahn, ya citada.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

en el caballero del Desierto y los apóstoles en los doce caballeros de la mesa redonda. Ahora bien, según Rahn, la mesa redonda del Persival en el santuario de Monteseguro de *Montsalvat*— últimas fortalezas de los cátaros— era el símbolo del colegio de los perfectos.

Cervantes no cita las muy numerosas novelas de "caballería celestial" que se leían con pasión en su época.[1] No toma en cuenta, en su Quijote, sino la novelas de aventuras profanas. Esta omisión es misteriosa. Milita en favor de la tesis, según la cual Cervantes conocía el real significado de la caballería cortesana y se burlaba, no sin desesperación, de los ensueños de sus contemporáneos, abandonados a una ilusión cuyo secreto habían perdido. Don Quijote en este caso, no sería grotesco sino por querer imitar una ascesis en la cual no ha sido iniciado y seguir una vía que la desgracia de los tiempos hace enteramente impracticable. La Iglesia de Roma ha triunfado. Siendo ello así mejor es situarse del lado bueno, con el honrado y realista de Sancho Panza.

1 Ya señalamos la influencia de esta literatura sobre Santa Teresa y los místicos españoles en general.

7.—Romeo y Julieta.—Milton.

Sin embargo Roma no triunfa en todas partes. Una isla existe donde se discute su poder. Es la última patria de los bardos. En Cornualles y en Escocia sus tradiciones permanecerán vívidas hasta la época en que Macpherson las transcribe en lenguaje moderno. Y en Irlanda todavía viven en nuestros días.

No puedo examinar aquí el problema de las relaciones entre este fondo de leyendas célticas y la literatura inglesa popular y sabia. Es significativo, empero, que a fines del siglo XVII un buen letrado como Robert Kirk, teólogo y humanista, haya escrito un tratado sobre las hadas, sin traza alguna de escepticismo o de ironía. Casi nada sabemos de Shakespeare, pero tenemos el "Sueño de una Noche de Verano". Y se dice que era católico —pero tenemos "Romeo y Julieta" que es la única tragedia cortesana y la más bella resurrección del mito antes del *Tristán* de Wagner.

Mientras se ignore casi totalmente lo que concierne a la vida y a la identidad de Shakespeare, es inútil preguntarnos si conocía la tradición secreta de los trovadores, pero se puede notar este hecho: Verona fué uno de los principales centros de la cortesanía en Italia. Según el monje Ranieri Saccone, que fué hereje durante diez y siete años, había en Verona casi quinientos "perfectos" sin contar a los "creyentes" que eran en número mucho mayor... ¿Cómo no habrían conservado, las leyendas de esta época, trazas de las violentas luchas que opusieron en la ciudad los "Patarinos" a los ortodoxos?

Al margen de las luchas religiosas del siglo, que relegaban las antiguas herejías a una oscuridad más profunda que nunca, la tragedia de

http://www.esnips.com/web/Linotipo

los "amantes de Verona", es el velo rasgado por un instante, que no deja al recuerdo de nuestros ojos sino la imagen negativa de un esplendor, "el negro sol de la melancolía".

Surgido de las profundidades del alma, ávida de las torturas transfiguradoras, de la noche abismal donde el relámpago del amor ilumina a veces una faz inmóvil y fascinante— este *nosotros mismos* de horror y de divinidad al cual se dirigen nuestros más bellos poemas; resucitando súbitamente en su plena estatura, y como aturdido por su provocadora juventud, ebrio de retórica, en el umbral de la tumba de Mantua, el mito se yergue nuevamente al brillo de una antorcha que Romeo sostiene.

Julieta descansa dormida por el filtro. El hijo de Montagu, ha entrado y habla:

Cuantas veces los hombres a punto de morir
se han sentido felices. Los que sobre ellos velan
dicen: el relámpago antes de la muerte. Pero ¿podría yo
llamar relámpago a esta muerte? Oh amor mío, mujer mía,
la muerte ha chupado la miel de tu aliento
y aun no ha apresado tu belleza:
no has sido conquistada. El estandarte de la belleza
todavía es carmesí en tus labios, tus mejillas,
y la pálida bandera de la muerte no ha avanzado.
. . . . . .

¡Ah! querida Julieta
¿por qué aún eres tan bella? ¿Debo pensar
que la muerte no substancial esta enamorada
y que el monstruo flaco te conserva
aquí para ser tu amante en la tiniebla?
Por miedo de esto, permanezco a tu vera
y nunca jamás de este palacio de la noche oscura
me alejaré: aquí quiero permanecer
con los gusanos que son tus servidores; aquí, aquí
voy a fijar mi eterno reposo
sacudir la influencia de las estrellas funestas
y salir de esta carne hastiada de mundo.
¡Mis ojos! mirad por última vez.
¡Brazos míos! ¡tomad vuestro último abrazo!

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y labios míos, vosotros,
puertas del soplo, por un beso legítimo
sellad un trato sin tiempo con la muerte devoradora!
Ven, amargo conductor. Ven guía repugnante.
Tú, piloto desesperado, echa en fin
sobre los rompientes de los arrecifes tu barca agotada, enferma del mar.

He ahí por mi amor (bebe)
...Honesto boticario
Tu droga es rápida. Me muero en un beso.

El *consolament* de la muerte viene a sellar el único matrimonio que Eros haya podido desear. He ahí al "alba" profana. Una vez más empieza de nuevo el mundo. Y el príncipe, vuelve a su reino severo:

Esta mañana nos trae una paz ensombrecida...
Separémonos, para hablar aún de estas tristezas [1]

Cierto es que Milton, a pesar de ser puritano, sufre la influencia de las doctrinas cabalísticas tan poco "espiritualistas" como quepa imaginar. Pero la sublevación de los "puritanos" contra la realeza y los obispos mundanos ¿no evoca acaso, la sublevación de los "puros" contra la feudalidad y la clerecía?

Dos poemas de Milton, que escribió en su juventud, *el Allegro* y el *Penseroso*, expresan la oposición del Día y de la Noche y la elección necesaria que todavía no ha realizado. (Jamás lo hará, sin duda, por lo menos sin tales reticencias que sería vano concluir sobre este punto más claramente de lo que él mismo ha querido).

Aun antes de abrazar la causa puritana, al buscar un tema para una epopeya, Milton había tomado, a veces, en consideración, el tema de la leyenda céltica del rey Arturo y de los caballeros de la Mesa redonda. En su *Penseroso* elogia la Melancolía Nocturna, al dirigirse a esta "Virgen seria", le ruega además que invoque el alma de Orfeo, esposo de Canacea que poseía la vara y los espejos mágicos, y finalmente a los "ilustres bardos"

1 La Tragedia de Romeo y Julieta. (Traducción de la versión francesa de P. J. Jouve y G. Pitoeff).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Que cantaron con voz grave y solemne
torneos y trofeos ganados,
bosques, terribles encantamientos,
cuyo sentido va más allá que el sonido.

"Where more is meant then meets the ear..." Había estudiado para su *Historia de Bretaña* la Crónica de Arturo y sus leyendas. Y en el *"De Doctrina Christiana"* se había sublevado "contra el poder creador de Dios, contra los dogmas de la Trinidad y la Encarnación, repudiando las definiciones teológicas tradicionales que no tenían su fundamento en la Biblia" [1]. Pongamos aparte este último rasgo que relaciona a Milton con la Reforma: ¿no es la misma y única herejía que encontramos por doquiera y en todos los tiempos en el origen del gran lirismo pasional?

Por lo que al "materialismo" de Milton se refiere se opone menos de lo que pudiera creerse a una doctrina "cortesana" del amor. Entre un monismo que asimila el espíritu a la materia (o viceversa) y un dualismo que condena a la materia en nombre del espíritu, la historia de las sectas gnósticas y maniqueas muestra muy a las claras que el abismo no es infranqueable sobre todo en el plano ético. El idealismo y el materialismo tienen importantes presuposiciones comunes. El extremo de la lujuria se toca, a veces, con el extremo de la castidad exaltada. Y la negación de la muerte, en Milton, le conduce a conclusiones muy próximas de las de los Cátaros. Como ellos, Milton cree que el buen deseo procede de los principios intelectuales y que debe purgarnos de nuestro mal deseo, y de la sensualidad, el gran pecado. Y Fludd, su maestro de ocultismo enseñaba que la luz es la materia divina...

Sin embargo, es evidente que la doctrina de Milton es mucho más "racional" y social que la de los herejes del Mediodía. (Milton considera por ejemplo el matrimonio como un "remedio contra la incontinencia") de ahí que no favoreciere las confusiones extremas de la carne y del espíritu que no dejaron de producirse en las sectas maniqueas.

1 Floris Delatre, Milton, 1937. (Introducción al "Allegro", al "Penseroso" y a "Samson Agonistes").

http://www.esnips.com/web/Linotipo

8.—"L' Astrée": de la mística a la psicología.

La historia del mito en la Novela en el siglo XVIII francés puede reducirse, por desgracia, a una fórmula: la mística se degrada en pura psicología. La Novela se convierte en el objeto de una literatura refinada. D'Urfé, La Calprenede, Gombreville y los Scudéry no tienen la menor idea del sentido esotérico de la caballería legendaria. La naturaleza simbólica de los temas que vuelven a tratar les induce simplemente a escribir interminables novelas con clave. Polexandre es Luis XII, Cyrus es el Gran Condé, Diana, María de Médicis, etc.

El tema de la novela se mantiene en las "contrariedades" del amor, pero el obstáculo ya no es la voluntad de morir, tan secreta y tan metafísica en el Tristán: es simplemente el pundonor, manía social. Aquí la más astuta, cuando se trata de hallar pretextos de separación, es la heroína. Aterroriza con delicias a su caballero suspirante y vemos a Polexandre en la novela de Gomberville recorriendo como loco las cinco partes del mundo para apaciguar una mirada irritada de su amante. En el desenlace todavía se pregunta si esta "reina de la isla inaccesible" no le hará cortar el cuello. Pero todo acaba generalmente por el matrimonio previsto desde la primera página y retardado hasta la diezmilésima cuando el autor es un campeón en el género. Fué la novela alegórica del siglo XVII la que inventó el *happy end*. La verdadera Novela cortesana desembocaba en la muerte, se desvanecía en una exaltación más allá del mundo... Ahora se quiere que todo vuelva al orden, la sociedad vence, y, desde este momento, el final de la novela no puede ser sino una vuelta a lo que no es novela: a la felicidad.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Los grandes temas trágicos no despiertan en el *Astrée* sino ecos de melancolía. Hay, sin duda, las doce leyes de amor, las separaciones ingeniosas, el elogio de la castidad y también los desafíos a una muerte liberadora. Pero la salvaje dialéctica del Tristán no es más que coquetería, y el combate del Día y de la Noche se reduce a juegos de penumbra. Entre el cuerpo de los amantes no hay espada desnuda, sino la espada dorada de Celadón adornada con un favor de la pastora.

He ahí un rasgo que simboliza todo el resto. En el quinto y último volumen de esta novela que no nos atrevemos a denominar novela-río porque sólo recorre las sinuosidades de un modesto riachuelo, el Lignon, Celadón desesperada, llama a la muerte. Astreo, por su lado concibe el mismo pensamiento. Van a pedir el fin de su mal a la fuente de la Verdad guardada por leones y unicornios: esta fuente solamente será desencantada según el oráculo, por la muerte del más fiel y del más amante. (Tema de Tristán: redención de la fatalidad del filtro.) Celadón se adelanta, más ¡oh milagro!, los leones y los unicornios se devoran entre sí, el cielo se oscurece, ruge el trueno, el genio del Amor aparece en una nube y anuncia el fin del hechizo. Astreo y Celadón, desvanecidos (muerte simbólica) son transportados a la casa del druida Adamas donde despiertan y después se casan.

Se acostumbra declarar inexplicable el éxito prodigioso del *Astrée.* Sin embargo, sus encantos no son inferiores a los de nuestras recientes novelas mágicas. Y la psicología de los escritores franceses no ha cesado de complacerse en la elegancia alegórica: recuérdese a Giraudoux. La Fontaine adoraba "esta obra exquisita". Rousseau, de paso por Lyon, quiso ir a visitar el Forez y a buscar sobre las riberas del Lignon la sombra de las Dianas y de los Silvandros. Al pedir informes a la mujer de la hospedería ésta le contestó que el Forez era un buen país de herrerías donde se trabajaba muy bien el hierro. "Esta mujer —escribe tristemente Rousseau— ha debido tomarme por un aprendiz de cerrajero".

En verdad me siento muy capaz de emprender el elogio del *Astrée:* desde el punto de vista del *arte* literario señala un éxito capital. Jamás los recursos de una retórica más sabia han sido armonizados hasta tan alto grado. No podemos imaginarnos una novela mejor escrita; más estrictamente reglada en su desarrollo sobre leyes de una estética más segura. El empleo de "personajes" constantes (el pastor, la

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pastora, el inconstante, la coqueta, el arriesgado, etc...), da a la dialéctica de los sentimientos su mejor garantía de precisión y, digamos incluso que aquí quien dirige el juego es el arte y no "la vida". Estamos ante una creación del espíritu y no ante una confusión de turbios reflejos, de confesiones más o menos indiscretas y de azares inmerecidos (como en las novelas de nuestros días). En una palabra, el *Astrée*, es una *obra*. Supone un arte sabio, y veinticinco años de dedicación. El esnobismo que le proporcionó su éxito era más discreto que el nuestro.

Pero, por otro lado, este carácter de perfección nos permite plantear claramente un problema: ¿qué valor tiene el éxito mismo del esfuerzo literario? Si pensamos en el mito primitivo cuyos temas vuelve a desarrollar el *Astrée*, sorprende comprobar que en Urfé lo trágico degenera en emoción y el destino en máquina novelesca. Todo se reduce a moralizar y a gustar. ¿Hay que pensar que la literatura más perfecta —y precisamente por razón de su perfección misma—no es sino un *subproducto* de los misticismos creadores de reformas y de mitos? ¿Y que para florecer y acabarse como forma de arte autónoma supone el agotamiento temporal de las fuentes profundas? ¿No es acaso por esto que la literatura, por mucho que halague las pasiones del corazón ofrece una resistencia casi nula a los ataques del espíritu realista y de lo que se llama interés cívico—, como aparece en nuestros días? ¿Mientras que las místicas y las religiones adquieren, por el contrario, gran vigor, con las refutaciones y las burlas que se les oponen?

Bastó con un decreto del oficioso Boileau—el corto "Diálogo sobre los héroes de la Novela"—para reducir al silencio y al olvido, hasta en los manuales de nuestro siglo, la magia novelesca engendrada por el *Astrée* y su parásito, la novela cómica [1].

No existió más que una última llamarada, tenue y pura, que se denomina "La Princesa de Cleves". La muerte se atenúa en ella al convertirse en separación voluntaria y la caballería cede su puesto a la virtud que concluye en favor del mundo...

1 Charles Sorel, autor de *Francion*, había escrito la "Anti-Novela o el pastor extravagante", volviendo a iniciar en el registro burlesco, llamado "realist", todas las situaciones convencionales del Astrée. Igualmente, Scarron, etc...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

9.—Corneille, o el mito combativo.

En el teatro clásico—es decir, en el corazón mismo de un orden intolerante—es donde la pasión tenía que encontrar su más brillante venganza.

Conocido es el curioso tema de la *Plaza real*, comedia bastante descortés. Alidor, amante de Angélica, y amado por ella, "se siente incomodado por un amor que le pone demasiadas trabas" y quiere hacer de modo que su amante se entregue a su amigo Cleandro. De donde se concluye generalmente que Corneille es el primer autor que ha querido someter la pasión a la razón si no a la moral. Sería pues la primera en haber escapado al dominio del mito. El caso merece ser analizado. He ahí cómo se queja Alidoro en el primer acto:

> *"Sólo me hace morir porque me ama con exceso;*
> *un momento de frialdad y podría curarme;*
> *una mala mirada, un poco de celos,*
> *y pronto habría sobrepasado mi fantasía.*
> *Mas ¡ay! es perfecta, y su perfección*
> *ni tan sólo se acerca a su afección.*
> *Para mí ni desdenes ni horas desiguales;*
> *abrumado de favores a mi calma fatales.*

Cortemos aquí la tirada: los primeros versos bastan para atraer nuestra desconfianza. ¡Cómo! ¿la felicidad sería acaso fatal para la tranquilidad de este extraño amante? ¿Y le curaría de su amor la desgracia de verse traicionado por Angélica? ¡Curioso monstruo sería este

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Alidoro! Digamos más bien que bien se ve lo que quiere disimular. ¡Lo único que quiere, también él, es arder! Y sólo puede confesarlo si afirma lo contrario, si afirma que quiere curarse; pues, en esta época difícilmente se confiesa el gusto por la desgracia.

Dice más abajo: *Tengo vergüenza de sufrir los males de que me quejo*. La causa de su mentira es, pues, la vergüenza. En realidad sufre de la ausencia de un *obstáculo* entre su Angélica, demasiado fiel, y él mismo. Falta un "rey Marcos" en el juego. Es la situación de los amantes al cabo de tres años pasados en el bosque. Tristán tenía el recurso de devolver a Iseo a su marido. Alidoro está obligado a inventar un rival. Sufriendo de que ya nada le separa de Angélica, pero avergonzado de confesar su sufrimiento, imagina quejarse de estar *demasiado* encadenado por esta fidelidad, cuando se ve que al contrario, está desesperado de no estarlo. Proclama una necesidad de ser libre que expresa un deseo profundo de no estar ya en condiciones de pedir libertad alguna. Esto es lo que ocurriría si Angélica aparentara escaparle. Mas he ahí su habilidad:

CLEANDRO:

¿Vióse jamás amante de tal suerte inflamado
aguardar, desgraciado, por ser demasiado amado?

ALIDORO:

¿Cuentas tú a mi espíritu entre los ordinarios?
¿Piensas que se para en sentimientos vulgares?

Lo toma desde arriba: desconfiemos. Es que se dispone a mentir:

Jamás hay que servir al objeto que nos posee.
No hay que alimentar amor que no nos ceda;
lo odio si me fuerza: y cuando amo, quiero
que de mi voluntad dependan todos mis deseos.
Que mi fuego me obedezca, en lugar de obligarme,
y que pueda, a mi gusto, inflamarlo y apagarlo . . .

http://www.esnips.com/web/Linotipo

He ahí al Corneille clásico; se dirá: la voluntad triunfa sobre la pasión. Pero la continuación de la comedia, aun si ignoramos las astucias del mito, nos hará ver, claramente, que la verdadera voluntad del personaje se opone exactamente a estas altivas declaraciones:

"Jamás hay que servir el objeto que nos posee" significa en realidad: "El único objeto digno de ser servido es aquel que nos posea en totalidad y que por su misma desaparición nos enardezca cada vez más, ya que tal es nuestro *deseo verdadero.*" Las últimas palabras... "y apagarlo" no eran sino un artificio retórico destinado a persuadir, o al lector, o a Cleandro, o a Corneille mismo de que lo que se desea es la libertad, cuando evidentemente es el "fuego", y no el fuego "obediente".

Fácil es engañarse. Insistimos en ello. Y Corneille ha hecho todo lo posible para lograrlo. En la dedicatoria de su pieza se dirige en estos términos a un personaje desconocido:

"De vos he aprendido que el amor de una persona honesta tiene que ser siempre voluntario; que jamás se tiene que amar hasta un punto que no se pueda no amar; que si llegamos hasta este punto, es una tiranía, cuyo yugo hay que sacudir; y que, en fin, la persona amada está mucho más obligada a nuestro amor, cuando es efecto de nuestra elección y de su mérito, que cuando proviene de una inclinación ciega, y forzada por algún ascendiente de nacimiento al cual no podemos resistir... No se da lo que no es posible rehusarnos".

He ahí algo evidente. Pero no olvidemos que esta negación de la sujeción fatal, esta libertad que otorga valor a una de las exigencias fundamentales del amor cortesano (uno de los artículos de la *Ley de Amor*), y que esta exigencia es polémica, dirigida contra el matrimonio. Ahora bien, Alidoro y su amante demasiado fiel, se encuentran, a pesar suyo, en estado de casados. De esto quiere escapar nuestro héroe, no por el amor de la libertad—que alega—sino por el amor de la pasión.

> *"A cualquier precio tengo que romper mis cadenas*
> *por miedo de que un himeneo, quitándome el poder,*
> *haga de un amor forzado un amor por deber.*

He ahí el más puro de los lenguajes cortesanos. Pero véase la curiosa contradicción: antes quería el reposo y ahora tiene miedo de un matrimonio que le daría el reposo.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"Quiero ofenderla para obtener su odio
y mientras tenga en su casa el menor acceso,
mis designios de sanar no tendrán éxito".

Estos "designios de sanar" (entiéndase: "de arder", luego en realidad: su miedo de curarse) se hallan en efecto coronados por el éxito en el V acto. Corneille lo confiesa más tarde, simulando sorprenderse, como es debido, en un *examen* de su obra:

"Este amor de su tranquilidad no impide que en el quinto acto (Alidoro) se muestre aún apasionado por su amante, a pesar de la resolución que había tomado de deshacerse de ella, y las traiciones que le ha hecho; *de manera que únicamente parece empezar a amarla cuando él le ha dado motivo para odiarlo".*

La confesión es, esta vez, completa. Pero en el plano puramente psicológico en que se sitúa Corneille, el sentido del *mito* que gobierna esta acción no puede dejar de escaparle, y juzga, a fin de cuentas, de manera harto vulgar, que no hay aquí otra cosa que una debilidad lógica: "Lo cual provoca, concluye, una desigualdad de costumbres viciosas".

No debe, en modo alguno, sorprendernos esta ceguera del autor sobre su plan real, y, sin embargo, llevado a cabo con tanta perfección. La esencia del mito del amor desgraciado, como hemos visto, es una inconfesable pasión. La originalidad de Corneille reside en haber querido combatir y negar esta pasión de que vivió, y el mito mismo que recrean sus dos mejores tragedias: *Polyeucte* y *El Cid.* Quiso salvar por lo menos el *principio* de la libertad, es decir, de la persona, sin sacrificar por ello los deliciosos y torturadores efectos del "filtro" fatal (metafóricamente en este caso). O mejor: esta voluntad de libertad se ha convertido en el agente más eficaz de la pasión que pretendía curar. De ahí la tensión inigualada de este "teatro del deber"—como recitan y volverán a recitarlo quienes no son muy capaces de estimarlo...

10. - Racine o el mito desencadenado.

La clásica oposición de Racine y Corneille se reduce, por lo que toca al mito, a lo siguiente: Racine parte del filtro como de un hecho indiscutible que quita a sus víctimas toda especie de responsabilidad: "En Venus entera apegada por entero a su presa". Mientras Corneille no quiere ver en ello más que "una tiranía, cuyo yugo hay que sacudir", de donde la voluptuosa armonía del uno y la tensa dialéctica del otro: uno se abandona a la corriente, el otro resiste a pesar de verse arrastrado (o para que se sienta mejor cómo es arrastrado...)

El "invitus invitam" [1] que constituye la fórmula de *Berenice* es una fórmula antigua interpretada por un "moderno", dentro de la perspectiva cortesana del amor recíproco desgraciado. Así se convierte en la fórmula misma de nuestro mito.

Pero Racine, en sus primeras tragedias, reduce el alcance del mito a la medida de una psicología exageradamente "admisible". "No he llevado a Berenice hasta matarse como Dido, porque Berenice, al no tener con Tito los últimos compromisos que Dido tenía con Eneas, no está obligada, como ella, a renunciar a la vida". Se nota el artificio y la debilidad del razonamiento que se opone a la pasión de la Noche. "No es absolutamente necesario que en una tragedia haya sangre y muertes, añade Racine, basta con que la acción sea grande, que los actos sean heroicos y *que las pasiones se hallen excitadas* y que todo se sienta de esta majestuosa tristeza que hace todo el placer de la tragedia".

1 "Tito, que amaba apasionadamente a Berenice, y que también, según se creía, le había prometido casarse con ella, la echó de Roma, *a pesar suyo y a pesar de ella* desde los primeros días de su Imperio". (Suetonio, prefacio de *Berenice*).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Ahora bien, "esta majestuosa tristeza que hace todo el placer de la tragedia" no es sino la mitad del mito, su aspecto diurno, su reflejo moral en nuestra vida de criaturas finitas. Falta el aspecto nocturno, el florecimiento místico en la vida infinita de la Noche. Falta lo que podríamos llamar, por simetría, "esta alegría majestuosa que provoca todo el dolor de la Novela". Porque para alcanzarlo o solamente presentirlo hubiera sido necesario llegar hasta la muerte—muerte que Racine no juzga necesaria—. El pudor clásico tan elogiado, no se alcanza, dígase lo que se quiera, sin un empobrecimiento metafísico, generador de incalculables confusiones. Puesto que esta "tristeza" raciniana, tan "majestuosa", limitada de este modo a sí misma, sin un más allá ni un revestirse de la alegría aceptada tal cual es en el mundo de su tiempo y calificada, sin embargo, de "placer", no vemos en qué puede ser algo más que una *morosa delectatio*.

Ciertamente se pueden tener bases para discutir la única verdad de la creencia mística (maniquea) que está en el origen de la pasión y de su mito; pero por lo menos hay que reconocer que esta creencia da al drama y a las pruebas de los amantes, una grandiosa justificación. Si aman el obstáculo y el tormento que le es consecutivo, es porque el obstáculo es una máscara de la muerte y porque la muerte es el premio de una transfiguración en el instante en que la Noche se revela al Día absoluto. Pero precisamente porque no alcanza este límite, un Racine se condena y nos condena a probar una melancolía de naturaleza esencialmente turbia. El Eros cortesano quería libertarnos de la vida material por la muerte; y el Agape quiere santificar la vida: pero las "pasiones exaltadas" por Racine, esta "tristeza" por la cual nos invita a sentir deleite, revela en definitiva, complacencias morbosas que llevan a la destrucción del espíritu y a la resignación de los sentidos. Y se presiente ya que este abandono "al mal del siglo" (secularización de la pasión) no puede sino conducir a Racine al jansenismo, a la fórmula de las mortificaciones melancólicas —auto-castigo dirá Freud—que es lo que mejor se adapta al temperamento romántico.

Pero esta conversión no podrá realizarse sino en favor de una crisis que revela al mismo Racine la verdadera naturaleza de su delirio. *Fedra* es un momento decisivo, no solamente en la vida del poeta, sino en la evolución del mito a través de la historia de Europa.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

11.—Fedra o el mito "castigado".

El tema de la muerte es rechazado en *Berenice* por una "censura" moral de origen evidentemente cristiano. Racine no puede ni quiere estar en plena lucidez. Porque su lucidez le obligaría a condenar aquello que no se atreve a amar sino en lo más secreto de su corazón y aun sin confesarlo. Pero la crisis de una pasión por una mujer—tal vez la Champsmeslé—y los primeros alcances de una verdadera fe van a llevarlo, a pesar suyo, y aun más de lo que esperaba, a los extremos de la confesión.

Fedra es la venganza de la muerte. Sí; Racine lo sabe ya. En una tragedia son necesarios la sangre y los muertos, si tiene por tema el amor-pasión. Sin embargo, no desea esta muerte como una figuración: se ha situado al lado del día y la muerte no es sino el castigo de sus largas complacencias. ¡Es la pasión, es su propia pasión la que castiga al condenar a muerte a la hija de Minos, su víctima!

Racine, bajo el amparo de un tema antiguo, se castiga, en Fedra, por partida doble. En primer lugar al hacer del obstáculo un incesto, es decir, una traba que no es admisible querer vencer. La opinión—por la cual Racine se muestra tan sensible—, está siempre con Tristán y contra Marcos, con el seductor y contra el marido engañado; jamás está con los amantes incestuosos. Además, Racine se castiga, por medio de personas interpuestas, al rehusar a la pasión de Fedra toda reciprocidad por parte de Hipólito. Ahora bien, Fedra estaba escrita para la Champsmeslé, que desempeñó el papel de la reina. Hipólito es Racine tal como se desea a sí mismo en este momento: insensible al encanto mortal... Al confundir a Fedra con la mujer que ama se venga del objeto de su

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pasión y se muestra a sí mismo que esta pasión es condenable, *sin apelación.*

Pero, como dije ya, Racine en la época de Fedra está, aún, en plena crisis, balanceándose ante la decisión. De ahí la profunda duplicidad de la pieza. La ley moral, la ley del día a la cual desde aquel momento quiere servir, obliga a Racine a hacer que el joven príncipe sea insensible al amor de Fedra. Declara que este amor es incestuoso, aunque esta reina no sea sino la suegra de Hipólito. Pero el viejo Racine, el Racine natural, intenta desviar esta ley severa que, al condenar el incesto, hace que la pasión sea imposible. He ahí como se las arregla: hace que Hipólito se enamore de Aricia que, como veremos, es una Fedra disfrazada. El *giro* es muy sutil.

"Por lo que al personaje de Hipólito se refiere, escribe en el Prefacio, había notado en los antiguos que se reprochaba a Eurípides haberlo representado como a un filósofo exento de toda imperfección: lo cual hacía que la muerte del joven príncipe causara mucha más indignación que piedad. He creído necesario prestarle alguna debilidad *que le hiciera algo culpable ante su padre*, sin que, por esto, se le quitara nada de esta grandeza de alma con que defiende el honor de Fedra y se deja oprimir sin acusarla. *Llamo debilidad a la pasión que siente a pesar suyo por Aricia que es la hija y la hermana de los enemigos mortales de su padre*".

Así pues, Aricia es el "amor que el Padre prohibe"—un velado sustituto del amor incestuoso [1] —. (¡El psicoanálisis nos ha acostumbrado a más rebuscados disfraces!) Pero no es el incesto, sino la pasión la que interesa —en el sentido fuerte de la palabra— a Racine. El otro medio que encuentra para hablar de ella voluptuosamente, sometiéndose empero a la condenación, es el argumento a toda prueba del filtro. Aquí, como en el mito, el "Destino" sirve de coartada a la responsabilidad de los que se aman, y, al mismo tiempo, a la del autor.

> *"Ah, Señor, si nuestra hora es una vez marcada,*
> *el cielo no sabe informarse de nuestras razones".*
> *(I, 1).*

¡No sería este cielo el que adorara Corneille! Ni estos dioses que se engañan y sobre los cuales se echa la culpa:

1 Hipólito hablando de Aricia, acto 1º, escena 1ª: "tengo que casarme con sus derechos contra un padre irritado?"

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"Los dioses son mis testigos, estos dioses que en mi costado,
han encendido el fuego fatal para mi sangre".

(II,3).

Y he ahí a la sirvienta Oenina que emplea con Fedra el mismo lenguaje que la sirvienta Gragaine con Iseo:

"Amáis. No podemos vencer nuestro destino:
Por un fatal encanto fuisteis arrastrada".

(IV, 6).

Duplicidad, como he dicho. Pero duplicidad esencial para la pieza, constitutiva de la misma crisis de donde ha nacido y que sería enteramente vano reprochar a su autor. *Fedra* era necesaria. Era necesaria esta afloración del mito a la luz del día. Era necesario este doloroso impulso de la voluntad de muerte que intenta libertarse de sí misma por la confesión imposible, reprimiéndose, confesándose, en fin, en el mismo instante en que renunciaba por tres veces [1], con el movimiento mismo de la reina. Todo esto era necesario para que finalmente sucumbiera ante la Norma del Día. Porque el Día terrestre, por primera vez, desde la aparición del mito en el siglo XII, triunfa sobre la muerte de la amante, cambiando toda la dialéctica de Tristán y de Romeo:

"Y la muerte al quitar la claridad a mis ojos
DEVUELVE AL DÍA *que mancillaban, toda su pureza*
—¡Expira, Señor!
—de una acción tan NEGRA,
que no pueda con ella expirar la memoria".

A pesar de todo—a pesar incluso de este último rasgo que Racine supo hacer *mentir*—llego a creer que era sincero cuando, en su Prefacio, nos dice:

"Lo que puedo asegurar, es que no he hecho tragedia alguna donde la virtud sea mejor puesta a la luz, que en ésta; las más mínimas faltas están severamente *castigadas* en ella: el solo pensamiento del crimen es considerado con tanto horror como el crimen mismo; *las debili-*

1 La confesión del primer acto a la niñera: la del II a Hipólito —"Pues bien— Conoce a Fedra y todo su furor"... y la confesión de Teseo, en el acto IV.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

dades del amor pasan por verdaderas debilidades; las pasiones no se ofrecen a la vista, sino para demostrar todo el desorden que causan..."

Lejos estamos del plan de "excitar las pasiones" para "agradar" a una necesidad de "majestuosa tristeza". Estamos muy cerca de Port-Royal.

Racine, como Petrarca, era de la raza de los trovadores que traicionaban el Amor por el amor: casi todos han acabado en la religión. Pero, notémoslo, en una religión retirada—última injuria acaso para el día intolerable...

12.—Eclipse del mito.

A pesar de Corneille, a pesar de Racine hasta el momento de *Fedra*, el final del siglo XVII francés sufre o se beneficia, según se quiera, de un primer eclipse del mito en las costumbres y en la filosofía.

La ordenación (por no decir la militarización) de la sociedad feudal por el Rey-Estado, lleva consigo modificaciones bastante profundas en las relaciones sentimentales y en las costumbres. El matrimonio se convierte de nuevo en la institución física: llega a un estado de equilibrio que los siglos posteriores tendrán mucha dificultad en mantener, y que no conocieron los siglos anteriores. Las relaciones privadas se tratan en la misma forma, ni más ni menos, que las conversaciones diplomáticas. La inclinación real o supuesta no añade sino un elemento de perfección exquisita, de lujo feliz, último toque de una fantasía que casi raya en la impertinencia. (El siglo XVIII lo juzgará sumariamente, de mal gusto). La conformidad de rangos y la conformidad de las "cualidades" se convierten en la medida ideal de un buen matrimonio: analogía curiosa con China. Y en realidad, es a partir del siglo XVII "racional" cuando se separan nuestras costumbres de las creencias religiosas (como lo había propuesto Confucio) y sin que nadie parezca darse cuenta, se adaptan a las leyes de la razón del siglo, renegando del absoluto cristiano. Los "méritos" y no ya la gracia imprevisible deciden, desde este momento, una unión y solamente ello hará "amable" un partido cuidadosamente razonado. Triunfo de la moral jesuíta. Es el barranco clásico que viene a aprisionar el sentimiento en el artificio de sus pompas. Así, el análisis de la pasión tal como Descartes lo llevaba a cabo, su reducción a categorías psicológicas ne-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tamente distintas, a jerarquías racionales de cualidades, méritos y facultades, tenía que acabar, necesariamente, en la disolución del mito y de su dinamismo original. Por esto el mito no despliega su imperio, sino precisamente donde se desvanecen todas las categorías morales, más allá del Bien y del Mal, en la *enajenación* y en la transgresión del dominio en que la moral es válida.

El caso de Spinoza merecería capítulo aparte, pero su influencia sobre las costumbres no se hizo verdaderamente sentir, sino dos siglos más tarde. (Fué necesario que los filósofos de la *Sturm und Drang* lo tradujeran al alemán para que los poetas lo expresaran en metáforas para los burgueses sentimentales lo cual nos da, a fin de cuentas, toda una palabrería sobre la divinidad, según las impresiones campestres dominicales).

Spinoza define al amor: *un sentimiento de gozo acompañado de la idea de una causa externa.* Esto es verdad para un solo caso. El único, que por otra parte este místico prevé: si la causa exterior es un Dios con el cual nuestra alma se puede identificar [1]. Pero Spinoza omite el "obstáculo". En realidad, nuestras pasiones humanas están *siempre* relacionadas con pasiones contrarias, nuestro amor siempre relacionado con nuestro odio y nuestros placeres con nuestros dolores. No hay causa aislada que nos determine puramente.

Entre la alegría y la causa externa hay siempre alguna separación y algún obstáculo: la sociedad, el pecado, la virtud, nuestro cuerpo, nuestro yo distinto. Y de ahí viene el ardor de la pasión. De ahí también que el deseo de unión total se relacione indisolublemente con el deseo de la muerte liberadora. Precisamente porque existe sin dolor, la pasión hace deseable nuestra partida. Escuchemos a la religiosa portuguesa Mariana Alcaforado cuando escribe al hombre que la sedujo: "Os doy las gracias desde el fondo de mi corazón por la desesperación en que me habéis inducido, y desprecio la calma en que vivía antes de conoceros... Adiós. ¡Amadme siempre, hacedme sufrir peores dolores!"

Hacia fines del siglo XVII, otra mujer dirá: "Os amo como debo amaros: con desesperación". (Julia de Lespinasse).

1 Nueva verificación de lo que decíamos a propósito de Eckhart: la mística unitiva ignora la *pasión* divina.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Pero el siglo XVIII anterior a Rousseau realiza verdaderamente el eclipse total del negro sol de la melancolía. Las "cualidades" y los "méritos" que hacen que uno sea "amable", según los taimados de la Regencia y del Reino de Luis XIV, ya no son de orden moral, sino intelectual y físico. La distinción del espíritu y de la carne que sucede a la separación del espíritu y del alma creyente, desemboca en la división del ser en inteligencia y sexo. En realidad, al destruír todo obstáculo, la pasión no tiene dónde acogerse. Se habla de "pequeñas pasiones". El dios de Amor no es ya un destino duro, sino un niño impertinente. Ya no se prohibe casi nada. Del pudor, obstáculo natural, se conserva lo necesario para la retórica del deseo, pero ya no para la del amor. "¡Bella virtud—escribe Mme. d'Epinay—la que se aguanta con alfileres!" (Me parece que estos alfileres no son citados por casualidad: "El Amor nos pincha", decía la retórica. Un poco más tarde la sangre correrá bajo el Terror; pero todavía estamos bajo la "guerra de los encajes").

Ahora bien, este siglo de la Voluptuosidad no es el de la salud sensual, aunque haya creído sanar del mito. "Las mujeres de este tiempo no aman con el corazón, sino con la cabeza", dice el abate Galiani. "Libertinas del espíritu", añade Walpole, dando tal vez la mejor fórmula del donjuanismo femenino. Porque la mujer es quien sueña en Don Juan, y si existen los Richelieu y los Casanova para encarnar este sueño, estoy menos seguro de su realidad que de la del deseo que los ha creado. Deseo que han percibido con gran claridad los Goncourt en su obra clásica sobre la mujer en el siglo XVIII. "En lugar de darles las satisfacciones del amor sensual y de fijarlas en la voluptuosidad, el amor la llena de inquietudes, la lleva de ensayo en ensayo, de tentativa en tentativa y agita ante ella, a medida que da un nuevo paso en la vergüenza, la tentación de las corrupciones espirituales, *mentira de ideal*, al capricho imperceptible de los sueños de libertinaje".

A una *mentira ideal;* a esto se reduce siempre la reacción cínica contra el mito. Ya dimos más de un ejemplo de ello. El siglo XVIII es demasiado cortés para admitir la picardía: la cambia por una *afectación* de voluptuosa facilidad. En esta salida que reduce todo amor al contacto de dos epidermis se ve menos la afirmación del materialismo inhumano que una prueba de la secreta persistencia del mito en el corazón de los hombres del siglo XVIII. Era necesario, en efecto, que

http://www.esnips.com/web/Linotipo

subsistiera una poca ilusión amorosa y de difuso idealismo para que Chamfort pudiera juzgar de "picante", notar esta máxima y publicarla. Podía sorprender todavía. No era aún ni será jamás otra cosa que un idealismo invertido.

13.—Don Juan y Sade.

Del mismo modo que al cerrar los ojos vemos una estatua negra en lugar de la estatua blanca que acabamos de admirar, el eclipse del mito tenía que hacer aparecer la antítesis absoluta del Tristán. Si históricamente Don Juan no es una invención del siglo XVIII, por lo menos este siglo ha jugado en relación con este personaje el mismo papel de Lucifer en relación con la Creación, en la doctrina maniquea: ha dado su figura al *Tenorio* de Molina y le ha inspirado para siempre los caracteres tan típicos de la época: *negrura* y *perversidad.* Antítesis verdaderamente perfecta de dos virtudes del amor caballeresco: la candidez y la cortesía.

Me parece que la fascinación que sobre el corazón femenino y sobre el espíritu de ciertos hombres ejerce el personaje mítico de Don Juan, puede explicarse por su naturaleza *infinitamente contradictoria.*

Don Juan es, a la vez, la especie pura, la espontaneidad del instinto y el espíritu puro en su desatinada danza por encima del mar de las posibilidades. Es la infidelidad perpetua aunque también la perpetua búsqueda de una mujer única, jamás encontrada, por el incansable error del deseo. Es la insolente avidez de una juventud renovada en cada encuentro y es también la secreta debilidad de aquél que no puede poseer, porque no *es* bastante para *tener*...

Pero esto nos llevaría a desarrollos que interesa reservar para más tarde[1]. Consideremos aquí al Don Juan del Teatro como al reflejo invertido del Tristán.

1 "Doctrina Fabulosa", en preparación.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El contraste reside, ante todo, en el porte externo de los personajes, en su ritmo. Nos imaginamos a Don Juan galleando, próximo a saltar cuando, por casualidad, acaba de suspender su carrera. Por el contrario, Tristán entra en escena con la especie de lentitud de sonámbulo, de quien hipnotiza un objeto maravilloso, cuya riqueza jamás agotará.

El uno posee mujeres, el otro una sola mujer. Pero lo pobre, es aquí la multiplicidad, mientras que en un ser único, poseído hasta el infinito, se encuentra el mundo entero. ¡Tristán no tiene ya necesidad del mundo, porque ama! Mientras que Don Juan, siempre querido, jamás puede devolver el amor. De ahí su angustia y su carrera alocada.

El uno busca en el acto de amor la voluptuosidad de una profanación, el otro lleva a cabo la "proeza" divinizadora al permanecer casto. La táctica de Don Juan es la violación y una vez conseguida la victoria, abandona el terreno y huye. Ahora bien, la regla del amor cortesano hacía precisamente de la violación el crimen de los crímenes, la felonía sin remisión, y del respeto, un compromiso hasta la muerte. Pero Don Juan ama el crimen en sí y por ende se hace tributario de la moral de que abusa. Tiene gran necesidad de que exista para encontrar el gusto en violarla. Tristán, por su parte, se halla libre del juego de las reglas de los pecados y de las virtudes, gracias a una virtud que trasciende el mundo de la Ley.

Todo se reduce, en fin, a esta oposición: Don Juan es el demonio de la pura inmanencia, el prisionero de las apariencias del mundo, el martir de la sensación cada vez más decepcionante y despreciable; en tanto que Tristán es el prisionero de un más allá del día y de la noche, el martir de una *enajenación* que se torna en puro gozo de la muerte.

Podemos notar, además, esto: Don Juan bromea, ríe a grandes voces, provoca a la muerte cuando el Comendador le da la mano, en el último acto de Mozart, y redime, por este último desafío, algunas cobardías que hubieran deshonrado a un verdadero caballero. Tristán, por el contrario, melancólico y valiente, no abdica de su orgullo sino cuando se acerca la muerte luminosa.

Sólo veo un rasgo común: ambos tienen la espada en la mano.

Desde la Regencia hasta Luis XVI, Don Juan reinó sobre el sueño de una aristocracia caída de su heroísmo feudal. Un Richelieu o un Lauzun en la más alta sociedad, y un Benzeval o un Casanova en el nivel de

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la aventura infame, tales son los personajes que ocupan el lugar del ideal destruído por el siglo XVII. Esta repudiación del mito por la ironía universal y el espléndido triunfo de los "felones" preparan las más extrañas revoluciones. Entre tantas saciedades, una de las más profundas necesidades del hombre, queda sin satisfacción: la necesidad de sufrir. Un cuerpo social que lo cultiva languidece, como lo mostró el declive de la Edad Media; pero un cuerpo social que lo ignora y cree poder ridiculizarlo se deseca y se debilita muy aprisa. El espíritu concibe con crueldad activa los sufrimientos que no deja que padezca el corazón. No hay bondad en quien no ha sufrido: su fantasía pierde el contacto vital y todo poder de "simpatía". La mujer no es ya para el hombre del siglo XVIII, sino un "objeto". Midamos mutuamente estos extremos: la mujer ideal, puro símbolo de un Amor que arrastra al amor más allá de sus formas visibles; la mujer, objeto de placer, instrumento más o menos amable de una sensación, que encierra al hombre dentro de sí...

Hay que distinguir; en la contradicción de Don Juan y de Tristán, en la tensión insoportable del espíritu que *vive* esta contradicción porque sufre de la sensualidad y desea el ideal cortesano, los datos de la obra de Sade, y las razones precisas de su subversión.

En los "Crímenes de amor" es donde Sade nos habla de su admiración por la poesía de Petrarca. Admiración tradicional en su familia desde el matrimonio que unió a Hugo de Sade, antepasado directo del marqués con la dama de Petrarca, Laura de Noves [1]. Petrarca parecía simplemente ignorar la existencia del deseo y de los cuerpos, la realidad de un "objeto". Sade que es hombre del siglo XVIII, conoce muy bien su monótona tiranía... Lo que Petrarca omitía, es el obstáculo físico de que hay que vengarse. No hay duda alguna de que este objeto existe; él es el que conserva el placer, y el placer es una fatalidad. ¡Cómo librarse sino por el exceso, ya que todo exceso viene del espíritu! Nada más glacialmente racionalista que las invenciones "voluptuosas" multiplicadas por la furia del marqués. Donde está el placer estará el sufrimiento, y el sufrimiento es el signo de una redención. Purificación por el mal hasta destruir los últimos encantos del pecado. En lugar de ocultar el objeto, destruyámoslo por las torturas, de donde sacaremos todavía algún placer. Y éste forma parte de nuestra ascesis. Un furor

1 El abate de Sade, propio tío del marqués, es el autor de una obra titulada: "Notas sobre los primeros poetas franceses y los trovadores", y de tres volúmenes (anónimos) de Memorias sobre Petrarca.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

dialéctico se apodera de Sade. Solamente el asesinato puede devolver la libertad, pero tiene que ser el asesinato de la que se ama, puesto que ella es quien nos encadena. Sólo el propio amor puede matarse, puesto que sólo él es *soberano*. El crimen de amor impuro salvará la pureza.

Leamos ahora, con esta clave, la defensa moral del asesinato tal como lo presenta Dolmancé en su "Filosofía de tocador". "¡Cómo! ¿Un *soberano* ambicioso podrá acaso destruir a su gusto y sin el menor escrúpulo a los enemigos que obstaculicen sus proyectos de grandiosidad? *¿Leyes crueles, arbitrarias, imperiosas* podrán asimismo asesinar cada siglo millones de individuos, y nosotros, débiles y desgraciados particulares, no podremos sacrificar un solo ser a nuestras *venganzas* o a nuestros caprichos? ¿Hay algo tan bárbaro, tan ridículamente extraño y no tenemos que *vengarnos ampliamente* de esta inepcia *bajo el velo del más profundo de los misterios?*" (El subrayado es mío).

Si el marqués de Sade se hubiera interrogado sobre los móviles secretos de su moral, seguramente se habría refugiado en una cínica charlatanería. Pero todos estos argumentos son transparentes: significan, exactamente, lo inverso de su sentido literal [1].

Esta glorificación del sexo es una profanación constante y racional de la moral profanada del siglo XVIII. Es la vía negativa de un ateo que se desespera al no poder escapar de sus ataduras y que desafía el amor espiritual que se manifiesta matando al criminal [2]. Porque únicamente ahí estaría la liberación, según la fe de los trovadores...

1 Tenemos de Sade: "Julieta o las desgracias de la virtud" (1791), luego. "Justina o las prosperidades del vicio". Es exactamente lo contrario (luego en el psicoánalisis, también lo contrario de este contrario, y así sucesivamente) de los "Remedios de una y otra fortuna de Petrarca" (C. A. Cingria. Petrarca).

2 Véase Apéndice 10.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

14.—La Nueva Heloísa.

Campesino de Ginebra, Rousseau escapa a la influencia del donjuanismo ciudadano, mas no a una literatura que halla en su temperamento muy profundas complicidades y que no es sino el petrarquismo. Hablando propiamente la novela de Rousseau no es un renacimiento del mito primitivo de Tristán. No tiene la violencia salvaje de la leyenda y, menos aún, su transfondo esotérico. Lo que en ella revive es el estado de ánimo creado en los imitadores de los trovadores por una doctrina que "secularizan", al no conocer sino su retórica profana. Es la *acedia*, la feliz melancolía cultivada por el ermitaño de Vaucluse. Vuélvanse a leer los análisis suscintos añadidos por un editor celoso a la tercera edición de la novela. Se volverán a encontrar en él las situaciones que las *leys dé cortezia* proveían. Es el *Canzoniere* puesto en prosa y algo aburguesado. (Alguna cita o alusión dispersas atestiguan el conocimiento que Rousseau tenía de Petrarca, verdadero inventor del sentimiento de la naturaleza y del lirismo de la soledad). Con D'Urfé la cortesía se había convertido en casuística profana. Con Rousseau se convierte en una especie de quietismo resignado. También en este caso, la decadencia es manifiesta.

La Heloísa que vivió en el siglo XII [1], y cuyas cartas a Abelardo poseemos, evoca a Iseo, a Julieta y a Mme. de Lespinasse, mucho más

1 Recordemos que el amor famoso de Abelardo y Heloísa es *el primer ejemplo histórico* de la pasión de que hablamos aquí. He aquí el *Canto fúnebre* de Heloísa compuesto (¿por ella misma?) en versos latinos, (citado por Remusat: "Abelardo" t. 1). La amante suplica:

"Alíviame de mi cruz
conduce hacia la luz
mi alma liberada

http://www.esnips.com/web/Linotipo

que a Julieta d'Estang. Y Saint Preux, a pesar de su bello nombre, nada tiene ya ni del místico ni del caballero. Además, la novela no termina con la muerte, sino después de haber renunciado a la pasión. Y la muerte de Julia es cristiana en la medida en que ello puede depender de Rousseau. (Insiste largamente en una carta a su editor sobre su protestantismo y el de sus héroes; pero a pesar de su sinceridad, no se puede sospechar otra cosa que un "calvinismo" que habla del Ser Supremo y parece olvidar a Cristo...)

Esto no impedirá confesar el gusto, muy vivo, por esta novela—única comparable bajo este aspecto con la *Astrée*—ni la admiración seriamente motivada por su lucidez psicológica. Se juzga demasiado rápidamente el "rousseaunismo" moral al atribuir al autor de la novela las creencias de sus personajes. Si Rousseau fué el primero en describir estos errores es porque los sufrió más que los demás y con más resolución de evitarlos. Pero se acostumbra omitir las conclusiones de la obra para no guardar más que el recuerdo del tono, de la emoción y de ciertas complacencias que lleva consigo el género novelesco. Es visible que Rousseau, ni más ni menos que Petrarca al fin de su vida, no se deja engañar por lo que respecta a la "religión" de amor. Vuélvase a leer la gran carta de Julia casada (1a. parte, carta XVIII), analizando el pasado de los amantes: no se puede despistar con más rigor, aunque femenino, de las confusiones interesadas del Eros y del Agape. "La virtud es tan necesaria para nuestros corazones que si una vez abandonamos la verdadera, no tardamos en hacernos otra a nuestra manera y le prestamos una adhesión tanto mayor, en tanto que ha sido escogida libremente por nosotros."

Sin embargo, no es erróneo atribuir al "clima" de la Nueva Heloísa, tan nueva en el siglo XVIII, un poder de contagio contra la cual las conclusiones del autor nada pueden. Entonces reaparece claramente el mito, lánguido, avergonzado y confuso, a través del velo de las lágrimas

Y el coro de las religiosas continúa:

> Que descansen de su labor
> y de su doloroso amor
> Pedían la unión de los habitantes de los cielos:
> Ya han entrado en el santuario del Salvador.

Abelardo respondió bastante mal a esta pasión. Pero su teología bastante herética, se acerca, en puntos esenciales, a la doctrina espiritualista de los Cátaros. Y en sus *Lamentaciones*, deja escapar la gran exclamación del romanticismo y de Tristán: "Amoris impulsio-culpae justificatio".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

virtuosas, reconocible por no sé qué fúnebre escalofrío. Apenas ve sus "votos" cumplidos, Saint Preux (I, carta IV), se pone a dudar sombríamente: "No, no son estos arrebatos los que más deploro: ¡ah, no! Retira si es necesario estos favores embriagadores, pero devuélveme todo lo que ellos no eran, y que los borraba mil veces. Devuélveme esta estrecha unión de almas... Julia, ¡dime si no te amaba antes o si no te amo ya ahora! ¡Qué duda!..." Se espanta ante el equívoco del suspiro pero no deja de concluir con una especie de despecho velado: "Verdad es que he tomado hacia ti sentimientos más calmados, pero más afectuosos y de las más distintas especies. Las dulzuras de la amistad templan los arrebatos del amor..." El Tristán que en él despierta después de la "falta" de la posesión podría muy bien pasarse de estas apacibles dulzuras... También él desearía quemarse y no colmar su deseo. También va a multiplicar los obstáculos más infundados, los pretextos de separación, las más inextricables situaciones voluptuosas. De ahí la insistencia penosa y, por tanto, algo excesiva, a mi parecer. sobre la ruptura de Saint Preux, que tendrá que oponerse a toda posibilidad de unión legal. De ahí la asimilación del prejuicio social y de las exigencias de una virtud declarada religiosa por oportunidad. No vemos, empero, cuáles son los móviles inconfesados de la confusión. En el siglo XII, la ley de la cortesía era la que imponía la castidad; ahora es la costumbre burguesa. Pero bajo el velo de la una y de la otra siempre actúa el mito. En la carta ya citada en que recapitula sus pruebas, Julia llama "ardor santo" al amor casto que les enajenaba —aunque ya en aquel momento fuese condenable —y "crimen", "horrores", "corrupción", este mismo amor después de la posesión. La culpa que para ellos cuenta es, como claramente vemos, la que hiere a la "cortesía", no a la virtud burguesa invocada con demasiada frecuencia. Y así sucesivamente; sería fácil volver a analizar, a propósito de la Nueva Heloísa, toda nuestra exégesis del Tristán, nuestra dialéctica del obstáculo. Hay, sin embargo, una diferencia capital: Rousseau acaba en el matrimonio, es decir, en el triunfo del mundo santificado por el cristianismo, mientras que la leyenda glorificaba, en la muerte, la entera disolución de los lazos terrenales.

15.—El romanticismo alemán.

A partir del estado de ánimo sentimental y no místico de los amantes [1] de la *Nueva Heloísa,* el romanticismo va a intentar llegar a una mística primitiva que ignora, pero cuya virtud sagrada y mortal, vuelve a descubrir.

Desde el *Tristán* de Thomas, pasando por Petrarca y la *Astrée* hasta la tragedia clásica, hemos visto que el mito degenera, se humaniza, se analiza en elementos cada vez menos misteriosos; Racine lo derrumba en fin, y recibe, en esta lucha con el ángel malo, la más dolorosa herida. Y Don Juan salta a la escena: desde Molière hasta Mozart, es el eclipse del mito. Pero a partir de la Novela de Rousseau, que nace al margen del siglo, vamos a recorrer el camino en sentido inverso: a través de *Werther,* réplica de la *Heloísa,* que acaba mucho peor y así se parece más al modelo primitivo —se llega a Jean-Paul, a Hölderlin, a Novalis. En el pánico de la Revolución, del Terror, de las guerras europeas, ciertas confesiones se hacen posibles, ciertos sufrimientos se atreven, por fin, a revelarnos su nombre. La adoración de la Noche y de la Muerte accede, por vez primera, al plano de la *conciencia lírica.* Apenas Napoleón fué vencido, Europa se vió invadida por una más odiosa tiranía. Hasta el día en que Wagner, de un solo golpe, elevara el mito a su plena estatura y a su virulencia total: sólo la música podía decir lo inefable. Ella forzó el último misterio de *Tristán.*

1 ¿Es culpa de Rousseau? ¿O más bien del simbolismo? Muchas damas de hoy en día creen que "místico", significa sentimental. Vidrieras, penumbras, azul, arpegios, somnolencias del espíritu, ensueños de los sentidos...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Mi propósito primordial no es el de hacer un resumen de las innumerables manifestaciones del mito en nuestras literaturas modernas, sino únicamente colocar jalones y hacer resaltar ciertas contradicciones muy visibles. Se me perdonará que no multiplique las pruebas del vidente renacimiento del tema cortesano —es decir, del amor recíproco desgraciado— en todos los románticos alemanes sin excepción [1]. Algunos textos escogidos entre mil dirán más que todos los comentarios posibles y tentadores. (Sé muy bien que por su misma desnudez están expuestos, en este lugar de nuestro viaje, a tomar la forma de argumentos, solamente por el hecho de convenir con demasiada perfección a nuestras deficiones del mito...)

Carta de Diotima a Hölderlin.

"Ayer por la noche reflexioné largamente sobre la pasión. ¡No hay duda que *la pasión del amor supremo no encuentra jamás su cumplimiento en este mundo!* Entiende mi sentimiento: buscar *esta* satisfacción sería locura. *¡Morir juntos!* (Pero ¡silencio! esto parece exaltado, pero, sin embargo, ¡es tan verdad!) He ahí la única satisfacción. Pero en este mundo tenemos deberes sagrados. Nada nos queda sino la confianza más perfecta del uno en el otro, y la fe en la todopoderosa divinidad del Amor que nos guiará para siempre jamás, invisible, y reforzará, sin cesar, nuestra unión." [2]

Diario íntimo de Novalis:

"Cuando estaba sobre su tumba (la de su novia), me vino la idea de que mi muerte daría a la humanidad un ejemplo de eterna fidelidad y que instauraría, de algún modo, la posibilidad de amar como he amado".

"Cuando se huye del dolor, es que no se quiere amar. Aquel que ame tendrá que sentir eternamente el vacío que le rodea y mantener su

1 W. Schlegel empezó en 1808 una versión modernizada del *Tristán*. Después Rückert, Immermann, Platen y muchos más esbozaron *Tristanes* (poemas y dramas). El poema de Platen empieza así: "Aquel cuyos ojos han contemplado por una vez la belleza está ya abandonado a la muerte..."

2 Las cursivas están en el texto original.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

herida abierta. Que Dios me conserve este dolor que me es indecible-mente querido..."

"Nuestro compromiso no era para este mundo..."

Máximas de Novalis

"Todas las pasiones acaban como una tragedia, todo lo limitado acaba con la muerte, toda poesía tiene algo de trágico".

"Una unión acabada aún para la muerte es un matrimonio que nos da una compañera para la Noche. En la muerte es donde más dulce es el amor; para el viviente la muerte es una noche de bodas, un secreto de dulces misterios".

"La ebriedad de los sentidos pertenece tal vez al amor como el sueño a la vida. No es la parte más noble; el hombre vigoroso siempre preferirá velar a dormir."

He ahí dos textos de resonancias propiamentes maniqueas:

"Hay que separar a Dios de la Naturaleza, Dios no tiene nada que ver con la Naturaleza, es el fin de la Naturaleza, elemento con el cual aquella tiene que armonizarse algún día."

"Somos espíritus emanados de Dios, de los gérmenes divinos. Un día nos convertiremos en lo que el propio Padre es [1]".

En el "Himno de la Noche" donde el Eros tenebroso suplica que no renazca más la mañana (tema de las "albas"):

"¡Que tu fuego espiritual devore mi cuerpo, que en un abrazo aéreo me una estrechamente contigo, y que entonces, dure eternamente nuestra noche nupcial!"

Y tendríamos que citar todas las obras de Tieck que definen el amor como "una enfermedad del deseo", una "divina languidez" [2].

La exaltación de la muerte voluntaria, amorosa y divinizadora, he ahí el tema más profundo de esta nueva herejía albigense que fué el romanticismo alemán. La muerte es el fin ideal de "los hombres

1 Otra visión maniquea del mundo: la gran obra del pintor Otto Runge, "las cuatro estaciones", tenía que representar las cuatro estaciones del espíritu: la mañana que es la iluminación ilimitada del universo; el día, forma ilimitada de la criatura; la noche, negación ilimitada de la existencia en el origen del universo; la noche, profundidad ilimitada del conocimiento de Dios, existencia absoluta (Cf. Ricarda Huch, "los románticos alemanes" p. 285).

2 Tieck relata la historia del trovador Jauffré Rudel, en *Sternbald* y caracteriza largamente el amor cortesano en el *Sabbat de las brujas* y en *Phantasus.*

elevados" de la "Logia invisible" de Jean-Paul, se confunden con el amor en Novalis. Fué para Kleist "el único cumplimiento" posible de una "pasión de amor supremo" que rechazaba su cuerpo.

Pero los poetas no son ya los únicos que tantean el más allá nocturno: un filósofo como Schubert especula sobre el *Nachtseite* de la existencia. El propio Fichte da su definición del amor-por-esencia-imposible, el amor que rechaza todo objeto y se lanza hacia el infinito. Es, nos dice, —"el deseo de algo enteramente *desconocido,* que se revela únicamente por una necesidad, por un malestar, por un vacío en busca de algo que lo colmara, sin saber, empero, de donde puede venir..."

Hoffman no dice otra cosa cuando bautiza a este *desconocido*: la poesía:

"Y he ahí que brota, puro fuego celeste que calienta y alumbra sin consumir, toda la felicidad inefable de la vida superior, germinada en lo más secreto del alma. El espíritu despliega mil antenas todas vibrantes de deseo, teje su red alrededor de aquella que ha aparecido, y ella es suya... *y jamás es suya* porque la sed de su aspiración es para siempre insaciable.

Es toda la aventura de los místicos unitivos que, de nuevo, renace en la conciencia occidental, es la eterna herejía pasional, la transgresión soñada de todos los límites y el supremo deseo que niega el mundo. Así reviven, por todos lados y se reúnen los elementos dispersos del mito, que solamente Wagner se atreverá a nombrar, para re-crearlo, entonces en una síntesis definitiva. No es sorprendente, por tanto, que el primer poema inspirado por el recuerdo de los Cátaros y de su mística fuera compuesto por uno de los más puros románticos: es la epopeya de los *Albigenses* de Lenau. Podemos leer estos versos que son una especie de profesión de la fe de la "religión nueva" soñada por Novalis y sus amigos:

También ella, la Era de Cristo, que Dios nos vela,
Pasará, la Nueva Alianza será rota;
Entonces concebiremos a Dios como el Espíritu,
entonces se celebrará la Alianza eterna.
"¡El espíritu es Dios!" *este poderoso grito resonará*
Como un trueno de alegría a través de la noche de la primavera.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

16.—Interiorización del mito.

El ritmo íntimo del romanticismo alemán, la diástole y la sístole de su corazón, son el entusiasmo y la tristeza metafísicas. Es la dialéctica abismal de la herejía maniquea, la perpetua conversión del Día en Noche y de la Noche en Día. El mismo impulso que llevaba al alma hacia la luz y la unidad divinas, considerada desde el punto de vista de este mundo, no es otra cosa que un impulso hacia la muerte, una separación esencial. Tal es la tragedia de la Ironía trascendental, perpetuo movimiento del romanticismo, pasión que anima sin cesar todos los objetos que puede concebir y desear (la naturaleza, el ser amado, y el yo) todo lo que no es la Unidad increada, la disolución sin retorno. Pero este entusiasmo es real, es el "endiosamiento" de los trovadores, la *endiosada* de los místicos españoles, la *joy d'amor* en su delirio dionisíaco. En el lugar supremo de su elevación surgen siempre de él, extravagantes fantasías. Hay una alegría romántica como hay un enternecimiento: momentos de tregua, entre dos arrebatos contradictorios, retornos al mundo...

Este momento de extraña alegría, nacido de la ironía metafísica, falta al romanticismo francés. En éste, los datos son los mismos pero el ritmo es menos amplio y el espíritu se dirige demasiado rápidamente al fin. La Francia de la Revolución y del Imperio no tiene ya energía disponible para la especulación espiritual. No tiene, en modo alguno, "una nueva religión" ni una filosofía romántica,[1] poca o ninguna metafísica, y escasa o nula fantasía, —esta sobreabundancia del espíritu excitado por su propio drama.

1 Habrá que esperar un siglo para hallar uno: Bergson, discípulo de Schelling.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El romanticismo francés no ha sobrepasado el campo de la psicología individual. Con ello obtiene una claridad que le conduce, más rápidamente que a los alemanes y en un dominio más restringido, a desoladas conclusiones.

Cierto es que Chénier describe como un verdadero romántico:

"El errante entusiasmo, hijo de la noche pálida".

Y la célebre invocación: "Levantaos aprisa tempestades deseadas que tenéis que llevaros a René por los espacios de otra vida", es el puro canto de la pasión de la Noche. Pero no existe un alba mística con horizontes espirituales, ni una verdadera alegría amorosa en la cima de sus arranques. Jamás se trasciende al yo que rechaza la ilusión última de una liberación cósmica. Recae, descorazonado, en el análisis de su tristeza y de su lucida impotencia. Romanticismo maduro, desengañado, sentimos la tentación de decir: demasiado riguroso... Después de él, Jean-Paul y Novalis siempre aparecerán como adolescentes. En los alemanes el gusto de la muerte exalta el sabor del vivir: tal vez porque es más "ingenuo", más seguro de la realidad de su más allá. Se les ve, sin cesar, volver a las formas deseables de la tierra; olvidar, bromear locamente ardientes de curiosidad, con una maravillosa inconsecuencia... El romántico francés se ve empobrecido porque permanece escéptico y elocuente, porque teme la ingenuidad, la vulgaridad abundante que los más puros poetas alemanes saben gustar a pesar de sus nostalgias.[1] René se divierte una vez deshojando una rama de sauce sobre un riachuelo, relacionando cada idea con una hoja que la corriente arrastra. Le interesan los accidentes que amenazan los restos de sus ramitas... Creemos que estamos leyendo un poeta alemán, vamos a encontrar de nuevo la riqueza del mundo... Pero de pronto despierta el hombre del siglo XVIII y se juzga ridículo: "Ved hasta qué grado de puerilidad puede rebajarse nuestra soberbia razón".

1 Véase el "Diario" de Novalis, y el retrato que hace de su novia perdida. Sofía Kuhn, muerta a los diez y seis años. Nota sus "platos favoritos" y que "bebe vino gustosamente". Un francés levanta los hombros ante semejantes niñerías.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y la "soberbia razón" es la que concluye con un epigrama: "Y es también verdad que muchos hombres atan sus destinos a cosas de tan poco valor como mis hojas de sauce" (El resto de la página, admirable, hasta las famosas tempestades deseadas).[1]

Para estos racionalistas, para estos ateos que no llegan a creer sus quimeras más consoladoras, no será el amor, por mucho tiempo, la felicidad inefable de la vida superior de que nos habla Hoffmann; sino más bien este "amor taciturno y constantemente amenazado" de los mejores versos de Vigny...

Esta falta de interés ingenuo por las formas cotidianas de la vida facilitará la separación del espíritu, la abstracta purificación del sentimiento. Los seres y las cosas, pretextos penetrados por una mirada desengañada, dejarán pronto de ser los verdaderos obstáculos. Y el mito, empobrecido de sus formas exteriores, se convertirá en lo que era en un principio: una voluptuosa autodestrucción del *yo*. "Estamos desengañados sin haber gozado, dice René; quedan aún deseos y ya no tenemos ilusiones... Habitamos con un corazón lleno, un mundo vacío".

Entonces la mujer misma deja de ser el símbolo indispensable de la nostalgia apasionada. En el *Obermann* de Sénancour, el "obstáculo" es puramente interior, está en la dualidad del yo que no puede afirmarse ni disolverse, ni poseerse ni ser poseído.

Sabíamos que Tristán no amaba a Iseo por sí misma, sino únicamente por el amor del Amor cuya *imagen* le daba su belleza. Sin embargo Tristán lo ignoraba; y su pasión era ingenua y fuerte. Ni René ni Obermann pueden tan sólo creer en la imagen: han comprendido que el drama transcurre en ellos mismos, entre las leyes inaceptables de la vida terrestre y finita, y el deseo de una transgresión de nuestros límites, mortal y divinizadora.

Son, sin embargo raros los románticos franceses que llegan a este conocimiento audaz, desecado, exacto y más cercano de la mística negativa de lo que se podría creer. En su mayor parte volverán a las ilusiones del amor humano sin volver a encontrar, empero, la fuerte

1 Se lee en el "Cantar de los Cantares": "Levantaos aquilones, venid, soplad sobre mi jardín para que estos perfumes se extiendan".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ingenuidad del mito. Refinarán maravillosamente los "pretextos" originales para la separación de los amantes: desde el *Lirio en el Valle* (el más ingenuo), hasta *Adolfo* (el más clarividente), ya es el matrimonio y el honor, ya el deber social, o la virtud o el melancólico secreto del amante o algún escrúpulo relígioso o en fin el narcisismo confesado... Interiorización progresiva del mito a medida que el obstáculo invocado se esteriliza y se disuelve en una crítica escéptica mientras las morales se hacen bastardas y todo el elemento "sagrado" desaparece de la vida social.

17.—Stendhal o el "fiasco" de lo sublime.

Stendhal, hombre del siglo XVIII que ha sufrido el "toque" del romanticismo y frecuentado además, una de las más escépticas sociedades, nos ofrece un ejemplo perfecto para el análisis de la profanación del mito.

He ahí un hombre atormentado por la necesidad de la pasión: ha descubierto en su "alma", es decir, en su gusto por lo sublime, aquel vacío de que hablaba Fichte, este irascible llamamiento a lo desconocido, a lo Desconocido que sólo podría llenarlo. ¡Vivir sería amar apasionadamente! Imagínese, con muy buena fe, que una necesidad tal proviene de la naturaleza física. (Y sobre este tema tiene además su pequeña explicación materialista). ¡Cómo se reiría si le demostrásemos que ello no es sino la marca del mito en su espíritu, una costumbre heredada de la cultura, y especialmente de la literatura ya que, para Stendhal, han muerto la mística y la religión! Se ve obligado, empero, a comprobar que este deseo de pasión y la misma pasión en el mundo en que vive están condenadas por la razón, y por el escepticismo en general. De ahí la necesidad que siente de justificar esta necesidad; de ahí su famoso tratado "Del Amor". Desde las primeras líneas del prefacio nos sentimos en plena polémica: "Aunque trate sobre el amor este pequeño volumen no es una novela, y sobre todo, no es divertido como una novela. Es únicamente una descripción exacta y científica de una especie de locura muy rara en Francia..."

Stendhal bautiza a esta locura con el nombre de amor-pasión.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Todo el mundo conoce la tesis del tratado. Existen cuatro amores diferentes: el amor-pasión, el amor-gusto, el amor físico y el amor de vanidad. Unicamente el primero es bien acogido por el autor. La teoría de la cristalización tiene que explicarlo. "Llamo cristalización a la operación del espíritu mediante la cual de todo lo que se presenta se saca el descubrimiento de que el objeto amado tiene nuevas perfecciones". Así, en las minas de la sal de Saltzburgo, cuando se echa una rama en el agua profunda se vuelve a encontrar tres meses más tarde "adornada de una infinidad de diamantes móviles y deslumbrantes".

Según esta teoría, enamorarse consiste en atribuir a una mujer perfecciones que en modo alguno posee. ¿Por qué? Porque es necesario amar y porque sólo se puede amar la belleza. Digamos más simplemente que la cristalización es el momento en que se idealiza a la mujer amada.

Creo que Ortega y Gasset ha sido el primero en subrayar [1] que esta teoría se reduce a hacer del amor apasionado un simple *error*. "Y no es que la pasión se engañe a menudo, precisa, sino que es en sí un error... El caso Stendhal no es dudoso: se trata de un hombre que no amaba realmente y que, sobre todo, no fué realmente amado". Tristán amaba. Don Juan era amado; pero quien no tiene sino la nostalgia del primero y la inconstancia del segundo, se ve obligado a definir el amor como "una enfermedad del espíritu" — como en la pura tradición antigua, sólo que afirma que se siente dichoso de estar enfermo. Helo ahí, pues como a un médico que estudia sobre sí mismo el progreso y las singularidades de un mal que no cree mortal [2].

Una cosa me sorprende: su descripción es admirable por su vivacidad, por su exactitud y, a veces, por su profundidad; pero es totalmente pesimista — puesto que se trata de un error y se desconsuela de ser sacado de él. ¿De dónde puede provenir este pesimismo incompatible con la concepción que se había formado de la vida? Jamás se plantea este problema.

1 José Ortega y Gasset (Uber die Liebe).

2 Toda la diferencia entre la cristalización y la idealización cortesana consiste en esto: Stendhal sabe que habrá descristalización (vuelta a la lucidez). El contraveneno del filtro es para él infidelidad. La tragedia se convierte en vaudeville.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Nota muy bien: "El placer no produce ni la mitad de la impresión que produce el dolor; además, fuera de esta desproporción en la cantidad de una emoción, la *simpatía* es por lo menos la mitad menos excitada por la pintura de la felicidad que por la del infortunio". Y añade: "Un alma hecha para las pasiones siente ante todo que esta vida feliz (el matrimonio) le *aburre* y acaso también que no le proporciona más que ideas vulgares." Y más lejos: "Hay pocas penas morales en la vida que no se vuelvan caras por la *emoción* que excitan".

Todo esto es verdad: amamos el dolor y la felicidad nos aburre un poco. ¿Parece muy natural? Y sin embargo un chino o un hindú se sorprenden. No se sorprendería menos un griego resucitado. ¿De dónde nos vienen estos gustos y disgustos extraños? ¿No están contra nuestra naturaleza? Insistamos una vez más, Stendhal no se plantea el problema, porque no está a la altura para resolverlo. Como buen materialista (de la buena especie, la más franca) simplemente suprime todo problema gracias a su teoría de la cristalización y por ende del error. Lo que, según nuestra opinión, explica la pasión, es un error, favorable al deseo. "Este fenómeno, dice, viene de la naturaleza que nos ordena tener placer y que nos manda la sangre al cerebro." He ahí pues, que el juicio oscurecido se pone a "cristalizar". No vemos empero, cómo es posible que se decida el instinto a cometer un error necesario para esta operación audaz. (El instinto solo abandonado a sí mismo).

Creo, como Ortega, que la solución stendhaliana es, ante todo, inexacta en relación con los hechos. Existe un amor que, lejos de engañarse, es el único capaz de descubrir en el ser amado las cualidades reales que en él se esconden. Además, ¿no es éste el tipo de una solución verbal? Porque con decir que la pasión es un error —y a veces lo es— no se explica, por esto, el error. El instinto, la naturaleza, no tienen por costumbre equivocarse de tal manera. Si hay un error sólo puede provenir del espíritu.

La verdad es que Stendhal es víctima de un fenómeno espiritual que sus creencias materialistas no son capaces de justificar. Víctima feliz, por otra parte; y esto impide que lleve su investigación más allá. ¿Qué es el libro que nos deja? El testimonio de una inquietud que el espíritu clarividente siente ante el mito: no porque realmente desee librarse de él, sino porque ha perdido la clave de la liberación.

Y no es que Stendhal, en el curso de su investigación, no haya "ardido" muchas veces. Consagra dos largos capítulos al amor en

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Provenza en el siglo XII y reproduce el código de amor cortesano en un apéndice. (Reynouard y Fauriel acababan de promover el renacimiento de los estudios románticos) "Singular civilización" nos dice. Y sueña un poco sobre esta pena. Diríase que presiente algo... Mas no. Veinte anécdotas que podría citar muestran por doquiera en esta Provenza *una galantería amable, espiritual y conducida entre los dos sexos sobre los principios de la justicia.* Acabará, claro está, por citar estas anécdotas.

18.—Wagner o el último toque.

"¡Liberado del mundo, te poseo en fin, ¡oh tú sola que llenas toda mi alma, suprema voluptuosidad del amor!"

El hombre que tal cosa escribió (en *Tristán e Iseo*) sabía que la pasión es algo más que el error. Es una decisión fundamental del ser en favor de la Muerte, en tanto que la Muerte es la liberación de un mundo ordenado por el Mal.

Pero la audacia de esta obra es de las que no pueden tolerarse sino gracias a un equívoco total, organizadas y mantenidas por una especie de concesión social, ceguera afirmada e inconsciente a un tiempo. A fuerza de oírselo repetir a los buenos jueces se ha acabado por creer que el *Tristán* de Wagner es un drama del deseo sensual. Y es altamente significativo para la *necesidad* social de los mitos que, a despecho de flagrantes evidencias, un juicio parecido haya podido acreditarse. (Mentiras de la autodefensa de una sociedad que quiere salvar su forma mientras que los individuos que la componen se prestan oscuramente bajo el velo de una negativa, a las pasiones que tienden a su perdición).

Al componer el *Tristán,* Wagner violó el tabú: todo quedó *dicho* y confesado en la letra de su libro y más aún en su música. Cantó la Noche de la disolución de las formas y de los seres, la liberación del deseo, el anatema del deseo, la gloria crepuscular inmensamente plañidera y bienaventurada del alma salvada por la mortal herida del cuerpo. Pero era necesario negar el sentido maléfico de este mensaje. Para poder acogerlo, había que disfrazarlo costara lo que costara, interpretarlo de manera tolerable, es decir, en nombre del *buen* sentido.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Se ha convertido el misterio inquietante de la Noche y la destrucción de los cuerpos, en la "sublimación" de un pobre secreto a la luz del día: la atracción de los sexos, la ley completamente animal de los cuerpos, aquello que la sociedad necesita para procrear y para consolidarse; lo que necesita el burgués para sentir su vida. El hecho de haberlo logrado con tanta rapidez y de modo tan completo no puede ser prueba de una vitalidad social excepcional; han facilitado más bien la operación, la frivolidad del público ordinario de los teatros, su pesado sentimentalismo, y, para decirlo de una vez, su excepcional facultad de no comprender lo que le cantan. Así el *Tristán* de Wagner puede ser representado impunemente ante salas cómodamente emocionadas: tan fuerte es la certeza general de *que nadie creerá su mensaje.*

El drama empieza con una evocación monumental de los poderes que gobiernan el mundo del Día: odio, orgullo y violencia bárbara del honor feudal, hasta el crimen. Iseo quiere vengar la afrenta recibida. El filtro que da a Tristán está destinado a hacerlo morir: con una muerte que el Amor condena, una muerte, según las leyes del Día y de la venganza brutal, accidental, exenta de sentido místico. Ahora bien, la Minna suprema inspira a Brangaene el error que tiene que salvar al Amor. Substituye el filtro de la muerte por el brebaje de la iniciación. ¡Y así el abrazo único de Tristán e Iseo, tan pronto como han bebido, es el beso único del sacramento Cátaro, el *consolamentum* de los Puros! Desde este momento las leyes del Día, del odio, el honor y la venganza han perdido fuerza en sus corazones. Los iniciados penetran el mundo nocturno del éxtasis liberador. Y el Día que vuelve con el cortejo real y sus disonantes fanfarias, no puede volver a contentarlos: en el término de la prueba que va a imponerle —es la pasión— han presentido la *otra* muerte, aquella en que se encuentra el único cumplimiento del amor.

El segundo acto es el del canto de la pasión de las almas aprisionadas por las formas. Superados todos los obstáculos cuando los amantes están solos envueltos en las tinieblas, el deseo carnal los separa aún. Están juntos y sin embargo son dos. Hay una *y* entre Tristán e Iseo que significa su dualidad creada. En tal momento sólo la música puede expresar la certeza y la sustancia de esta doble nostalgia del ser uno.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Porque únicamente ella tiene el poder de armonizar el lamento de dos voces y hacer de él un lamento único donde vibra ya la realidad de un indecible más allá de esperanza. Por esto el leit-motiv del dúo de amor es el mismo de la muerte.

Vuelve, de nuevo, el día: el traidor Melot [1] hiere a Tristán, pero la pasión ha vencido para siempre y cobra al día su victoria aparente: convierte la herida por donde escapa la vida en la prenda de la suprema curación, cual cantará Iseo agonizando sobre el cadáver de Tristán, en el éxtasis de la "más alta alegría".

Iniciación, pasión, cumplimiento mortal: estos tres momentos místicos a los cuales Wagner, por una simplificación genial, ha sabido reducir los tres actos del drama, exponen la significación profunda del mito, escondido aún en las leyendas medievales por una multitud de elementos épicos y pintorescos.

Sin embargo la forma de arte que Wagner ha escogido no deja de volver a crear posibilidades de "engaño".

Era necesario, por dos razones, que se relacionan con la misma esencia del mito, que fuera una ópera. Del mismo modo que el pecado del primer hombre y de cada hombre, introduce en el mundo el tiempo; del mismo modo que la culpa de los amantes legendarios contra las leyes del amor casto transforma el himno de los trovadores en una novela [2] —las potencias del día evocadas en el primer acto, introducen la lucha y la duración, que forman los elementos del *drama*. Pero el drama no puede decirlo todo puesto que la religión de la pasión es "esencialmente lírica". Así, sólo la música es capaz de expresar la dialéctica trascendental, el carácter enteramente contradictorio, contrapuesto a la pasión de la Noche —es llamada el Día increado. La definición misma de la música occidental, es el emocionante acuerdo de los contrarios; en términos artísticos: el contrapunto. Expresión de un doloroso dualismo, permanente al nivel de la vida, que se desvanece, empero, en la luminosa gracia, más allá de la muerte física.

1 Melot el delator es el personaje constante de los poemas cortesanos que los trovadores llamaban *losengier*.

2 Cf. Cap. 10, lib. 00. La novela es un poema que ya no expresa el instante sino la duración.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Ahora bien, el drama completado con la música, es la ópera. No es pues casual que el mito de Tristán y el de Don Juan no hayan podido obtener su expresión completa más que en la forma de la ópera. Si Mozart y Wagner nos han dado las obras maestras del drama musical, es en virtud de la original afinidad de este modo de expresión y de los temas que supieron escoger. Unicamente la música puede hablar claramente de la tragedia cuya madre e hija es.

Sin embargo, en el caso de *Tristán*, el elemento plástico inherente a toda escenificación teatral, recrea un obstáculo para la comprensión directa del mito. Los actores, el vestuario, las decoraciones [1] concentran la atención en lo real, imponen la presencia del "Día", contradicen fatalmente el profundo sentido de la acción. Mientras se mira la escena se es víctima de la ilusión de las formas, de las formas ridículas. No hay "visiblemente" más que una mujer gruesa y un poderoso guerrero aprisionados por el tormento del deseo... ¡Cerrad los ojos e inmediatamente el drama se ilumina! La orquesta describe ampliamente las dimensiones de una tragedia de orden muy interno. La inquietante morbidez de las melodías revela un mundo donde el deseo carnal no es sino una íntima e impura languidez en que el alma se cura de vivir.

Sólo la dolorosa luz del tercer acto —la amarilla obsesión de los febriles— puede traducir ante mi *vista* el profundo sentido del exilio de las amantes en el éxtasis. Por lo que hay de artificial, de excesivamente violento, esta iluminación anuncia que el Día muere y que ya el alba no es otra cosa que un crepúsculo vanamente exaltado.

Un segundo lugar común de la crítica —que está por otra parte, en absoluta contradicción con el que hacía del *Tristán* la glorificación del deseo sensual— es el recuerdo de la influencia de Schopenhauer sobre Wagner. Piense lo que piense Nietzsche y el propio Wagner me parece que se sobreestima con exceso esta influencia. Un creador de

1 Sobre todo las decoraciones realistas que nuestros escenógrafos se obstinan en conservar (la decoración de la tienda en el primer acto, la yedra pintada sobre las murallas del burgo, en el segundo.) Sería necesario una decoración simplificada hasta el extremo, abstracta, metafísica, soñada. Se necesitarían actores hieráticos y no esta interminable gesticulación de Tristán sin aliento sobre su lecho, de Iseo trabada por sus velos.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la talla de Wagner no pone "ideas" en música. Lo que del encuentro hay que recordar, y aun esto no tiene demasiado interés, es que ha encontrado en Schopenhauer algunas fórmulas repetidas en el libreto, una coherencia intelectual que justifica ante sus propios ojos ciertas íntimas determinaciones. No tenía que aprender Wagner las ascesis de la negación del mundo creado, ni la identificación de la atracción sexual con el querer-vivir que oscurece el conocimiento, ni toda esta mística que algunos se precipitan en llamar budista. Porque la llevaba viva en sí, fué el primero en encontrar sus rastros en los símbolos de los Minnesänger, en la leyenda maniquea de Perzival y, por debajo del simbolismo cristiano, en el S. Graal, en la piedad sagrada de los Iranianos y de los Cátaros, en la copa de Gwyon, [1] divinidad céltica.

No es preciso esforzarse en hacer admitir la tesis de que Wagner haya restituído el sentido perdido de la leyenda porque esta es la evidencia ampliamente declarada por la música y la letra de la ópera. Por la ópera el mito llega a su perfección. Pero la palabra "término" contiene dos sentidos contradictorios —como todos los términos del vocabulario de la existencia, que describen al ser en posición de actuar, no a los objetos. *Perfecto* designa la expresión total de un ser, de un mito o de una obra: designa también, por otro lado, su muerte. Así el mito "perfeccionado" por Wagner, perfecciona y termina. *¡Vixit Tristán!*

Y empieza la era de sus fantasmas.

1 Gwyon (de donde guyón, guía en francés antiguo) es el Führer que tiene los secretos de la iniciación a la vía divinizadora.

19.—Vulgarización del mito.

Hubo la *vía poética* del mito.

Edgard Poe engendró a Baudelaire, el cual engendró al simbolismo y éste a su vez engendró a las mándragoras, mujeres sin cuerpo, jóvenes Parcas, apariencias de *fugas* apenas femeninas que se escapan y huyen del mismo modo que el agua de la alberca: grietas en la realidad, fugas de sueños. Es la tradición lánguida, intelectualizada, alambicada. Vía evidentemente demasiado estrecha para que un hombre pueda entrar enteramente por ella: por lo cual abandonará a la aventura algunas de sus *facultades* aisladas. Ascesis exactamente facultativa.

Hubo también la *vía novelesca* del mito: pero no tardó en desembocar en una carretera nacional aglomerada donde se pasea uno el domingo con la familia para ver pasar bellos automóviles e indignarse del exceso de velocidad.

El lirio en el Valle, Adolphe, Dominique, Madame Bovary, Thérese Raquin, La puerta estrecha, Un amor de Swan: etapas francesas de la dislocación, disociación psicológica, de la degeneración del "obstáculo" exterior y del reconocimiento clarividente —es decir antinovelesco— de su naturaleza puramente íntima y subjetiva (Religiosa en el caso de Gide, casi fisiológica en el caso de Proust).

Es conveniente citar paralelamente el *Triunfo de la Muerte* de d'Annunzio —admirable comentario de Wagner,— *Anna Karennina* y casi todas las grandes novelas de la era victoriana y sobre todo *Teresa de Ubervilles* y *Judas el Oscuro;* y en nuestros días las novelas platonizantes de un Carlos Morgan.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

A partir de este momento, empero, las obras maestras no proporcionan menos enseñanzas sobre el descenso del mito a las costumbres que las novelas por series, el teatro de fácil éxito, o, en fin, la película. Lo verdaderamente trágico de nuestra época se halla difundido en la mediocridad.

Así, la seriedad, implica el conocimiento o la refutación, o la aceptación de lo que mueve o conmueve las masas y del anonimado de las grandes corrientes que se arrastran a los individuos separados con una fuerza que el espíritu siente todavía repugnancia en medir.

La invasión de nuestras literaturas, tanto burguesas como "proletarias", por la novela, la novela de amor, claro está, corresponde exactamente a la invasión de nuestra conciencia por el contenido totalmente profano del mito. El cual, por otra parte, deja de ser un mito verdadero cuando se halla privado de su cuadro sagrado, y cuando el secreto místico que expresaba se vulgariza y se democratiza al velarlo. El *derecho* a la pasión de los románticos se convierte, entonces, en la vaga obsesión de lujo y de aventuras exóticas que las novelas de un Dekobra bastan simbólicamente a satisfacer. Para adquirir certeza de que esto no tiene especie alguna de sentido válido basta con imaginar la impotencia absoluta en que se encuentran los clientes de esta literatura para concebir una realidad mística, una ascesis, un esfuerzo del espíritu para librarse de las ataduras sensuales: ahora bien, la pasión cortesana no tenía otro fin y su lenguaje no tenía otra clave. Perdidos ambos, la pasión, cuya necesidad vuelve para atormentarnos no es sino una enfermedad del instinto, rara vez mortal, aunque regularmente tóxica y deprimente, degenerada y degeneradora, en relación con el mito de Tristán, como lo sería, por ejemplo, el alcoholismo en relación con la embriaguez divina que cantan los místicos árabes.

El ejemplo del teatro de la pre-guerra tiene una rica significación para nuestro objeto. La burguesía del segundo Imperio tuvo el mérito de hacer una última tentativa para regularizar, en su cuadro social, la influencia anárquica de la pasión. Ya que ésta sobrevivía a toda mística por la gracia equívoca del romanticismo. La herencia, o lo que así denominan, —transmitirá el virus atenuado del filtro; la cultura

http://www.esnips.com/web/Linotipo

literaria mantenía, por lo menos, en determinada edad, la necesidad de un cierto amor nostálgico; todo esto formaba una especie de complejo que se tomaba por la "naturaleza" misma, aunque solamente representara una sobrevivencia psicológica e incluso fisiológica.

La tentativa burguesa de normalizar la pasión intentaba re-crear una expresión convencional, es decir, admisible para el orden social; tal fué el teatro desde Dumas hasta Bataille. La famosa "pieza con tres personajes", modelo de casi todos los autores dramáticos de la pre-guerra, es simplemente la adaptación del mito de Tristán a la medida de una sociedad moderna. El rey Marcos se convierte en el Cornudo; Tristán en el joven galán, o *gigolo;* Iseo en la esposa insatisfecha, ociosa y lectora de novelas.

También en este caso se afrontan dos mundos. Los barones felones y la leyenda son representados por los mantenedores de la moral "conformista". Defienden el matrimonio burgués, la herencia, los buenos modales y el orden. Están al lado del marido y son, por tanto, ligeramente ridículos. Pero la moral cortesana contraria triunfa regularmente —aun al precio de un pistoletazo. Es la moral del romanticismo, de los imprescriptibles derechos del amor, e implica la superioridad "espiritual" de la amante sobre la esposa.

Por lo que al filtro se refiere, coartada de la responsabilidad, se le da el nombre romántico de "fatalidad de la pasión". Y los mantenedores del "conformismo" no se equivocan al asimilarlo a la "literatura" en general, término desdeñoso que condena a una total execración las "tendencias disolventes", la "anarquía" y los ideales "imposibles".

Pronto no se intentará tan sólo negar la complacencia que reclama de sus propias víctimas la elaboración del viejo filtro. Es minuciosamente descrita, hasta en sus más inconscientes indicios, en ciertas páginas de Marcel Proust (Véase ante todo *Un amor de Swann*).

La he llamado literatura burguesa: sus conclusiones regularmente anti-burguesas forman parte íntegra del orden social establecido. El instinto de conservación hace que este orden sea tolerable a la vista de los que simulan renegar de él, pero que de él viven. El cálculo es muy simple, y naturalmente, inconsciente. El ideal glorificado por la literatura se convierte en voluptuosos ensueños, en tendencias subversivas del espíritu. La moral del matrimonio se resiente, evidentemente, de ello, pero no es de una urgente gravedad, puesto que bien se sabe que la ins-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

titución matrimonial descansa sobre bases financieras [1] y no ya religiosas o morales. A decir verdad, los únicos desvíos que se consideran intolerables son los que llevan consigo una dilapidación del "patrimonio" de la familia. (Patrimonio que no significa sino fortuna y propiedades).

Esta voluntad de *gozar* del mito aunque sin pagarlo demasiado caro, se halla expresada con toda ingenuidad en la película sentimental.

Pocos géneros más estrictamente convencionales y retóricos que la película americana de los primeros años de la pre-guerra. Era la época del *happy-end*. Todo tenía que llevar al largo beso final sobre un fondo de rosas o de lujosas tapicerías. Ahora bien, esta figura de estilo no deja de estar íntimamente relacionada con el mito en el último estadio de su decadencia. Expresa perfectamente la síntesis ideal de dos deseos contradictorios: deseo de que nada se arregle y deseo de que todo se arregle —deseo romántico y deseo burgués. La profunda satisfacción que seguramente produce el *happy end* proviene, precisamente, de que se libra al público de sus íntimas contradicciones.

En efecto: no hay novela sin obstáculos. Se multiplican, pues, sin preocuparse de una verosimilitud que el deseo del romanticismo hace insensible. Así, durante una o dos horas, la novela puede renovar su interés y nuestro corazón latir. Esto es lo que buscamos. Pero el obstáculo, en el límite, significa la muerte, la renuncia de los bienes terrenales. Es lo que no queremos desde el momento en que lo vemos con claridad. Trátase, pues, de suprimir el obstáculo a tiempo, lo cual lleva, por definición, al final de la novela o de la película: "y tuvieron muchos hijos", significa que ya nada queda por contar; o el beso en primer plano que cubre la pantalla y la ventana de la imaginación. Sin embargo se esforzarán por dar a este fin una atmósfera "poética" que disimula el tránsito a la vida cotidiana, y compensa la decepción del romántico por el alivio del burgués...

Así, en el teatro, en la novela de éxito y en la película, que explotan incansablemente la fórmula de la familia con el idealismo trágico del mito original, no es ya sino una nostalgia bastante vulgar, una idealización de los deseos anodinos, llevados, por otra parte, a disfru-

1 Herencia, dote, "situación" de los cónyugues, relaciones comerciales, etc.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tar de las cosas, es decir, totalmente invertidos en relación con el amor cortesano.

La *religión* de los trovadores se prestaba a las complicidades más disimuladas con el *instinto* que excitaba por su misma voluntad de negarlo. La ambigüedad del lenguaje místico y la herejía tenían que hacer nacer, desde el siglo XIII, una retórica profana de la pasión. Y la difusión de este lenguaje por la literatura novelesca es la que acaba, en el curso del siglo pasado, en esta inversión de los papeles; el instinto se convierte en el verdadero soporte de una retórica cuyas figuras le prestan, en adelante, una apariencia de idealidad.

20.—El instinto glorificado.

Del mismo modo que a la rosa de Guillermo de Lorris responde la rosa de Juan de Meung, y a la retórica cristalina de Bocaccio se opone la fantasmagórica sensual de Bocaccio, el romanticismo ha provocado en nuestros días una revuelta que se denomina "primitiva". Ya no idealiza el sentimiento sino el *instinto*.

Pienso en los novelistas anglo-americanos, en un Lawrence, un Caldwell, un Faulkner. (Céline me parece mucho más sano: ríe). He ahí lo que estos hombres nos dicen: "Basta ya de sufrir por ideas, ideales, pequeñas hipocresías idealizadas y perversas en las cuales nadie puede creer ya. Habéis hecho de la mujer una especie de divinidad coqueta, cruel y vampiresa. Vuestras mujeres *fatales* y vuestras mujeres adúlteras y vuestras mujeres desecadas de virtud, nos han echado a perder la alegría de vivir. Nos vengaremos de nuestras "divinidades". La mujer es ante todo una hembra. *La haremos arrastrarse* sobre el vientre hacia el macho dominador [1]. En lugar de cantar la cortesía, cantaremos los ardides del deseo animal, la dominación total del espíritu por el sexo. Y la gran inocencia bestial nos curará de vuestro gusto por el pecado, esta enfermedad del instinto genésico. Aquello que llamáis moral, es lo que nos hace malos, tristes y vergonzosos. Vuestros tabús son sacrilegios contra la divinidad verdadera, la Vida. Y la vida, es el instinto liberado, el gran poder solar que tritura y engrandece al individuo fecundo, el bello bruto desencadenado, etc." Uno de estos profetas ha llegado a decir: "Quisiera tener tanta vitalidad *como* una vaca."

1 Escena de una novela de Caldwell intitulada "El camino del Tabaco".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Esta nueva mística de la "Vida" ha dado nacimiento a bellas obras literarias. Pero tiene un nombre "político". Me parece que se identifica extrañamente con los profundos orígenes de un movimiento que ya no tenemos ni que estudiar ni llevar a términos de convicción. Para precisar las ideas, digamos que se llama nacional-socialismo (o, si se quiere, fascismo o comunismo, según los pretextos económicos o doctrinales que le han permitido tomar el poder). Es una negación del más allá cuyo fin no está en suprimir los dioses sino en apoderarse de su poder divinizando este mundo.

Perder la propia personalidad moral y bañarse de nuevo en el flujo cósmico del instinto es el *ideal* de nuestros poetas del primitivismo solar, pero la *práctica* de esta creencia no puede engañarnos un solo instante: no hay "bellos brutos", hay brutos. La idea de belleza que un Lawrence considera todavía como coherente, es la herencia de una época fracasada — una deuda que nadie, *allí*, está dispuesto a reconocer. No tenemos ya que rendir cuentas a este "espíritu" platónico. Era la causa de toda la confusión y lo ha pagado con su vida: la cosa está clara.

Pero añadiré otra cosa que no está menos clara: cuando, bajo pretexto de destruir la artificial retórica idealizante, ética y mística de "perfecto", pretende hundirse en el primitivo oleaje del instinto, en el larvario, en lo no-hecho, en lo "in-hecho", es decir en lo infecto, se cree volver a encontrar la vida auténtica y no se hace, sin embargo, sino abandonarse al torrente de los *detritus* de la antigua cultura y de sus mitos disgregados.

No hay ya, en el hombre actual, autenticidad primitiva. Lo que en la jerizonga de nuestro siglo se denomina herencia, lo que la Iglesia llamaba pecado original, designa la pérdida irremediable del contacto inmediato con nuestros orígenes. Y desde el momento en que esto ocurre, ir más abajo de nuestras morales, no es liberarnos de sus prohibiciones sino librarnos a una locura que sería repugnante para las bestias feroces. Descender más abajo de la expresión creada y reglada por el espíritu (aun si el espíritu, como lo creo yo, nos llevara por caminos irreales) no es volver a lo real, sino perderse en la zona de terror y en los terrenos baldíos donde se han vertido todos los desechos de una civilización intoxicada.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

No podemos volver a encontrar esta "autenticidad" cuyo deseo nos obsesiona. No está en el término de un movimiento de abandono al instinto enervado y al resentimiento de la carne. No está escondido: está perdido. No podemos sino *recrearlo* gracias a un esfuerzo contrario a la pasión, es decir, por una acción, una ordenación, una purificación — una vuelta a la sobriedad.

Actuar no consiste en evadirse de un mundo que se considera diabólico. No es matar este cuerpo entorpecedor. No consiste tampoco en sacar el revólver contra el espíritu bajo pretexto de que nos ha engañado [1].

Actuar, es, en realidad, aceptar las condiciones que nos son dadas en el conflicto del espíritu y de la carne; es intentar sobrellevarlos no por su destrucción sino mediante el esfuerzo necesario para casar los dos poderes antagónicos. Que el espíritu venga en socorro de la carne, y encuentre en ella su apoyo y que la carne se someta al espíritu y, por él, encuentre la paz: tal es el camino.

Eros mortal, Eros vital —¡uno comporta al otro y cada uno tiene por fin verdadero y por término real al otro, al que quería destruir! Hasta el infinito y hasta la consumación de toda vida y de todo espíritu. He ahí lo que puede hacer el hombre al considerarse como un dios. He ahí el último movimiento de la pasión, cuya exasperación se llama guerra.

1 Es conocida la frase de un oficial hitleriano: "Cada vez que oigo pronunciar la palabra "Geist" (espíritu) armo mi revólver".

21.—La pasión en todos los dominios.

La *función social* del mito sagrado del amor cortesano en el siglo XII fué ordenar y purificar los poderes anárquicos de la pasión. Una mística trascendente orientaba secretamente, polarizaba hacia el más allá las nostalgias de la humanidad que sufría. No cabe duda que era una herejía, pero una herejía pacífica y, en ciertos aspectos, muy favorable al equilibrio civilizado. Sin embargo, por el solo hecho de oponerse a la propagación de la especie y de la guerra la sociedad tenía que perseguirla. Roma llevó el fuego y el hierro a las provincias ganadas por la herejía.

Destruyendo materialmente esta religión, la Iglesia romana la condenaba a propagarse bajo la más ambigua y acaso la más peligrosa de las formas. Perseguida, rechazada y desorganizada, la herejía no podía tardar en desnaturalizarse de mil maneras. Lo que iba a escapar a los tribunales de la Inquisición para invadir más tarde la conciencia europea, y aun la conciencia ortodoxa y a dar, gracias a una especie de ironía, su retórica pasional a los grandes santos, eran las confusiones que, a pesar suyo, favorecían esta glorificación del amor humano, que era lo inverso de su doctrina, y este lenguaje de su ambigüedad a la vez esencial y oportuna que permitía todos los abusos.

Cuando los mitos pierden su carácter esotérico y su función sagrada se resuelven en literatura. El mito cortesano, mejor que cualquier otro, se prestaba a este proceso puesto que no había podido manifestarse más que en los términos de amor humano, aunque entendido en el sentido místico. Al desvanecerse este sentido, quedaba una retórica. Podía expresar nuestros instintos naturales mas no sin desviarlos, muy

http://www.esnips.com/web/Linotipo

insensiblemente, hacia algún más-allá cada vez más misterioso, capaz de seducir la necesidad de *ideal* que había dejado en la conciencia un conocimiento místico, reprobado y luego perdido. Tal fué el destino de la literatura en Occidente; y esto solamente puede explicar el imperio, único en la historia de nuestras costumbres, que la literatura ha ejercido hasta nuestros días sobre las selecciones y, más tarde, sobre las masas.

Sin embargo, el clasicismo se esforzará en imponer, por lo menos, una *forma de arte* a estos poderes oscuros que carecen de su forma sagrada. Estos son los vestigios del mito que ataca el romanticismo. De ahí la violenta exaltación, desde el fin del siglo XVIII, de todo lo que hubiera querido *contener* el mito original de Tristán, y más tarde sus substitutos literarios.

El siglo XIX burgués vió extenderse en la conciencia profana el "instinto de muerte" por largo tiempo rechazado a lo inconsciente o canalizado desde su fuente por un arte aristocrático. Y cuando se resquebrajaron los goznes de la sociedad —bajo el efecto de empujes de otro orden— el contenido del mito invadió nuestra vida cotidiana. Ya no sabíamos qué significaba esta difusa exaltación del amor. La tomamos por una primavera del instinto, y por un renacimiento de las fuerzas dionisíacas perseguidas por un se-dicente cristianismo. Toda la literatura moderna entonó el himno de la "liberación".

Pero ¿de dónde le viene entonces este tono de desesperación? ¿Cómo es posible que la novela, que triunfó durante treinta años en el siglo XX sobre todas las demás formas literarias, acabe en este análisis pantanoso de nuestras dudas y de nuestra vida? ¿Qué significa esta liberación que nos deja hasta tal punto desarmados ante la propaganda de los tontos? ¿No se ve, acaso, que desde 1930 la novela ha perdido toda su vida? ¿que no encuentra de nuevo una virulencia provisional sino al servicio de místicas partidistas? ¿es el final del romanticismo acaso?

El espectáculo de nuestras costumbres no nos autoriza para una conclusión semejante. Porque la actual crisis del matrimonio burgués es el triunfo retrasado, tan desnaturalizado como se quiera, pero sin embargo, el triunfo, de una pasión profanada.

Pero mucho más allá del matrimonio y del dominio de la sexualidad propiamente dicha, el contenido del mito y de sus fantasmas invaden los dominios más diversos; la política, la lucha de clases, el sentimiento nacional, todo se convierte en pretexto para la "pasión" y

http://www.esnips.com/web/Linotipo

exaltarla hasta convertirse en "mística". Estamos incapacitados para entrar en el fuego, ordenar nuestros deseos, distinguir su naturaleza y su fin, imponer una medida a sus divagaciones, expresarlas por figuras.

Las últimas formas del amor han sido barridas por la guerra. Insistiré sobre este ejemplo simbólico: ya no hacemos "declaraciones de amor" y al mismo tiempo admitimos la guerra sin previa "declaración". Volvemos al estado del rapto, de la violación, pero sin los ritos que acompañaban estos actos en los pueblos polinesios.

Pueden seguirse las etapas de esta progresiva profanación del mito, de su conversión en retórica, de la disolución de esta retórica y de la total vulgarización de su contenido en un dominio que, aparentemente, es bastante distinto de los que acabamos de recorrer: en la evolución de la guerra y de sus métodos en Occidente.

LIBRO QUINTO

AMOR Y GUERRA

1.—Paralelismo de las formas.

Desde el deseo a la muerte a través de la *pasión;* tal es el camino del romanticismo intelectual: y todos nos vemos arrastrados por él, en tanto que somos tributarios —inconscientemente, claro está— de un conjunto de costumbres y hábitos cuyos símbolos ha creado la mística cortesana. Y pasión significa sufrimiento.

Nuestra noción del amor, que comprende la que tenemos de la mujer, se halla ligada a una noción del *sufrimiento fecundo* que halaga o legitimiza oscuramente, en lo más secreto de la conciencia occidental, el gusto por la guerra.

Esta unión singular de una cierta idea de la mujer y de la idea correspondiente de la guerra, en Occidente, lleva consigo profundas consecuencias para la moral, la educación, la política. No estaría de más un libro bastante voluminoso que tratara de desentrañar sus aspectos. Es de desear que este libro se escriba, pero sin disimular la extrema dificultad de la tarea. Porque, en efecto, para llevarla a buen fin sería preciso poseer a fondo el material rápidamente explotado en las páginas que preceden, además de una sólida cultura militar y, en fin, el total de las investigaciones psicológicas emprendidas desde el siglo XIX sobre el problema del "instinto combativo" en sus relaciones con el instinto sexual [1]. A falta de lo cual, me limitaré a sugerir cierto número de preguntas y, sobre todo, a situarlas en la lógica del mito que es mi verdadero tema.

1 Se tendrá una visión de conjunto leyendo las obras de Freud y "El instinto combativo" de Pedro Bovet.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Podemos pensar, por otra parte, que el examen de las *formas* no es menos instructivo, en este dominio, que la investigación de las *causas* y que ciertamente es menos engañador. No es necesario, por ejemplo, que el instinto de guerra y el erotismo estén materialmente relacionados: las figuras corrientes del lenguaje nos lo hacen *ver* con mayor evidencia. Si dejamos pues a un lado las múltiples hipótesis y cambios relativos a la génesis de los instintos, me limitaré a algunas aproximaciones formales entre las *artes* del amor y del guerrear desde el siglo XII hasta nuestros días. Mi propósito es simplemente señalar un paralelismo entre la evolución del mito y de la guerra, sin prejuzgar por otra parte sobre la prioridad de la una o la otra.

2.—Lenguaje guerrero del amor.

Desde la Antigüedad, los poetas han usado metáforas guerreras para describir los efectos del amor natural. El dios del amor es un *arquero* que lanza *flechas mortales*. La mujer se *rinde* al hombre que la *conquista* porque es mejor guerrero. Lo que en la guerra de Troya se ventila es la posesión de una mujer. Y una de las más viejas novelas que poseemos, el *Theageno y Charicléo* de Heliodoro (siglo tercero) habla ya de "luchas de amor" y de la "deliciosa derrota" de aquel que "cae *bajo los dardos* inevitables de Eros".

Plutarco nos muestra cómo la moral sexual de los espartanos se ordenaba en vista del rendimiento militar de este pueblo. El eugenismo de Lycurgo y sus minuciosas leyes regulando las relaciones de los esposos no tiene otro fin que el de aumentar la agresividad de los soldados.

Todo esto confirma la relación natural, es decir, fisiológica, del instinto sexual y del instinto combativo. Sería vano, empero, buscar semejanzas entre la *táctica* de los antiguos y su concepción del amor. Ambos dominios quedan sometidos a leyes enteramente distintas y exentas de una medida común.

No ocurre lo mismo con nuestra historia a partir de los siglos XII y XIII. Se ve, entonces, cómo se enriquece el lenguaje amoroso con signos que no designan ya solamente los gestos elementales del guerrero sino sacados de manera muy precisa del lenguaje de las batallas, de la táctica militar de la época. No se trata ya, por tanto, de un origen común más o menos oscuramente experimentado, sino de un paralelismo minucioso.

El amante *asedia* a la Dama. Asedia con *amorosos asaltos* su virtud. La *asedia estrechamente*, la *persigue*, intenta *vencer* las últimas

http://www.esnips.com/web/Linotipo

defensas de su pudor y *envolverlas por sorpresa;* en fin, la dama *se rinde sin condiciones.* Pero entonces, gracias a una curiosa inversión muy típica de la cortesía, el amante será el *prisionero* al mismo tiempo que el *vencedor.* Se convierte en el *vasallo* de esta *señora,* según las reglas de las guerras feudales, tal como si él fuera el que ha sufrido la *derrota* [1]. No le queda ya sino dar pruebas de su *valor,* etc. Todo esto, por lo que al bello lenguaje se refiere. Pero la jerga soldadesca y civil nos proporcionarían una profusión de ejemplos de un verdor aun más significativo. Y más tarde la introducción de las armas de fuego tenía que dar lugar a innumerables bromas con doble sentido.

Los escritores, por otra parte, explotan con complacencia este paralelismo. Es un inagotable tema de retórica: "¡Oh muy feliz capitán, escribe Brantôme [2], que habéis combatido y muerto tantos hombres enemigos de Dios en los ejércitos y en las ciudades! Oh, muy feliz, una vez más, vos que habéis combatido y vencido en otros tantos asaltos y tantas veces de nuevo a una dama tan bella entre los pabellones de vuestro lecho."

No habrá que sorprenderse si los autores místicos recogen estas metáforas *banalizadas* y las transponen según el proceso descrito más arriba al dominio del amor divino. Francisco de Osuna (uno de los maestros de Santa Teresa, más empapados de retórica cortesana) escribe en su *Ley de amor;* que no se piense que el combate de amor sea como las otras batallas donde el furor y el estrépito de una guerra espantosa señorea en ambos lados, pues el amor sólo combate a fuerza de caricias y no tiene otras amenazas que sus tiernas palabras; sus flechas y sus golpes son beneficios y dones; su desafío es ofrenda de gran eficacia. Los suspiros son su artillería; su toma de posesión es un abrazo; su mortandad, dar la vida por el amado.

Hemos visto que la retórica cortesana expresa, en sus orígenes, la *lucha* del Día y de la Noche. La *muerte* juega un papel central: es la de-

1 Derrota se dice en alemán *Niederlage,* literalmente, posición de quien está acostado en el suelo, de quien está acostado debajo. (Cf. la expresión "estar debajo") Recordemos también el simbolismo de la Torre asediada en la Novela de la Rosa y la expresión "hacerse aliados en la plaza".

2 "Rodomontades espagnoles".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

rrota del mundo y la victoria de la vida luminosa. Amor y muerte están relacionados por la ascesis, como por el deseo están unidos deseo y guerra. Pero ni este origen religioso ni esta complicidad fisiológica bastan para destruir el uso *preciso* de las expresiones guerreras en la literatura erótica del Occidente. Lo explica la existencia, en la edad media, de una regla efectivamente común al arte de amar y al arte militar: la caballería.

3.—La caballería, ley del amor y de la guerra.

"Dar un estilo al amor", tal es, según J. Huizinga la suprema aspiración de la sociedad medieval en el orden ético. "Es una necesidad social, un menester tanto más imperioso cuanto más feroces son las costumbres. Hay que elevar el amor a la altura de un rito, la violencia desbordadora de la pasión lo exige. Si las emociones no se dejan encuadrar en forma y en reglas, es la barbarie. La iglesia ténía la tarea de reprimir la brutalidad y la licencia del pueblo, pero no se bastaba para ello. La aristocracia, fuera de los preceptos de la religión, tenía su cultura, a saber, la cortesía y en ella buscaba las normas de su conducta [1]. (Sabemos, en efecto, que la cortesía no solamente no debía nada a la iglesia sino que se oponía a su moral. He ahí algo que puede incitarnos a revisar muchos juicios sobre la unidad espiritual de la sociedad medieval). Ahora bien, si es verdad que esta moral cortesana no llegó a transformar las costumbres privadas de las clases elevadas, que conservaban una "sorprendente rudeza", por lo menos representó el papel de un ideal creado con bellas apariencias. Triunfó en la literatura. Y por lo demás, acertó a imponerse a la más violenta realidad del tiempo: la de la guerra. Ejemplo único de un *ars amandi* que da nacimiento a un *ars bellandi.*

1 "El declive de la edad media" por J. Huizinga. Esta obra admirable tanto por su información como por la inteligencia y la fecundidad de sus visiones críticas, renueva nuestra concepción de la edad media haciéndonos penetrar por mil caminos en la vida cotidiana de los burgueses y de los nobles de la época. Los pasajes entre comillas de este capítulo y del siguiente son citas de la traducción francesa (París 1932).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

No solamente en el detalle de las reglas del combate individual se hace sentir la acción del ideal caballeresco sino en la dirección misma de las batallas e incluso en su política. El formalismo militar reviste, en esta época, un valor de absoluto religioso. Es frecuente dejarse matar para respetar convenciones de una maravillosa extravagancia. "Los caballeros de la Orden de la Estrella juran que en el combate no retrocederán más de cuatro fanegas; si no tendrán que morir o que rendirse. Y esta extraña regla, si creemos a Froissart, costó la vida, desde el principio de la Orden, a más de ochenta caballeros". Del mismo modo se sacrifican las necesidades de la estrategia a las de la estética del honor cortesano. "En 1415 el rey de Inglaterra va a la batalla de Azincourt. Por error rebasa el pueblo que los forrajeadores habían señalado para dormir durante esa noche. Y el rey, "que era el que más guardaba las ceremonias del muy laudable honor", acaba precisamente de ordenar que los caballeros en reconocimiento abandonen las cotas de malla a fin de no verse obligados, a la vuelta, a retroceder con vestimentas guerreras. Ahora, revestido de su cota de malla, él no puede volver sobre sus pasos: pasa la noche en el lugar en que está y hace ordenar la vanguardia conforme este nuevo plan. Abundan los ejemplos de inútiles carnicerías provocadas por votos de una jactancia demente y que se intenta cumplir con los mayores peligros posibles. Y lo que se busca por sí mismo es, en efecto, el peligro. Porque en otros casos no se deja de ser apto para esquivar sus encuentros. Esta casuística "no rige solamente la moral y el derecho; se extiende por los dominios en que el estilo y la forma son cosas esenciales: las ceremonias, la etiqueta, los torneos, la caza y, sobre todo, el amor". Incluso ha ejercido una influencia decisiva sobre el derecho de gentes en su nacimiento. Derechos de botín, derecho de ataque, fidelidad a la palabra dada, son regidos por reglas parecidas a las que gobiernan el torneo y la caza". [1]

El *Arbol de las Batallas* de Honoré de Bonet es un tratado sobre el derecho de guerra donde se discuten en desorden y a fuerza de textos bíblicos y artículos de derecho canónico, cuestiones de este tipo: "Si se pierde en la batalla una armadura que se ha tomado prestada, ¿se está obligado a devolverla?—¿Está permitido librar batalla en día de fiesta?—¿Vale más batirse después de las comidas o en ayunas?—¿En qué

1 Véase nuestro análisis del mito de Tristán: en él se encontrarán algunas ilustraciones típicas de este pasaje (barones fieles, juicio por el hierro, justificación ya del adulterio, ya de la separación de los amantes).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

caso puede uno evadirse del cautiverio? En otra obra se ve a dos capitanes que se disputan un prisionero ante el jefe: "Yo soy quien lo he cogido primero por un brazo y por la mano derecha y le he arrancado el guante. Pero a mí, dice el otro, me ha otorgado esta misma mano con su palabra".

Por lo que se refiere a las ideas políticas inspiradas en la edad media por su concepción caballeresca son esencialmente, según Huizinga: la lucha por la paz universal basada sobre la unión de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos. Ideas quiméricas cuyo imperio, empero, no dejará de ejercerse sobre los príncipes sino en el siglo XV, a despecho de las transformaciones de todos los órdenes sobrevenidas durante este tiempo en Europa, y contra los más urgentes intereses reales.

Aquí es donde mejor se destaca el carácter particular del ideal cortesano radicalmente contradictorio de la "dura realidad" de la época: representa un polo de atracción para las aspiraciones espirituales burladas. Es una forma de evasión romántica, al mismo tiempo que un freno para los instintos. El minucioso formalismo de la guerra se opone a las violencias de la sangre feudal como, en el caso de los trovadores, el culto de la castidad se oponía a la exaltación erótica del siglo XII. "En la conciencia de la edad media se forman, por así decirlo, paralelamente, dos concepciones de la vida: la concepción piadosa ascética atrae todos los sentimientos morales. La sensualidad abandonada al diablo se venga terriblemente. Si una u otra de estas inclinaciones predomina tenemos al santo o al pecador; pero, generalmente, se aguantan en inestable equilibrio con enormes vaivenes de la balanza.

4.—Los torneos, o el mito en acto.

Hay, sin embargo, un dominio donde se realiza la síntesis casi perfecta de los instintos eróticos y guerreros y de la regla ideal de cortesía: el terreno netamente circunscrito de la *arena* en que se efectúan los torneos.

Allí se da libre curso a los furores de la sangre bajo la égida y bajo los cuadros simbólicos, de una ceremonia sagrada. Es un equivalente deportivo del *Tristán* tal como lo definimos: expresar la pasión con toda su fuerza, velándola, empero, religiosamente de manera que sea aceptable para el juicio de la sociedad. El torneo "representa" al mito físicamente: "Los transportes del amor novelesco no tenían que ser únicamente presentados bajo forma de lectura, sino sobre todo bajo forma de espectáculo. Este juego puede revestir dos formas: la representación dramática y el deporte. El drama, en general, sólo trataba de la materia sagrada; la aventura amorosa era en él excepcional. El deporte medieval, por el contrario y, ante todo, el torneo era por sí mismo dramático hasta el más alto grado y contenía, además, una fuerte dosis de erotismo. Siempre y por doquiera el deporte ha conocido estos dos factores: el dramático y el amoroso; pero mientras que en los deportes modernos ha vuelto casi a la simplicidad griega, el torneo de fines de la edad media, con sus ricos ornamentos y sus escenificaciones podía representar las mismas funciones que el drama". [1]

1 Me tentaría ver en la función dramática del torneo uno de los orígenes de la tragedia moderna. Esta se constituye precisamente en la época en que los torneos pasaban de moda y se disociaban sus elementos, guerrero, deportivo y teatral. La tragedia sería así una acción exenta de riesgo *físico* que suponía el torneo, pero satisfaciendo mejor la necesidad de emoción sentimental y espiritual.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Nada me parece más propio para restaurar la atmósfera de ensueño de la Novela de Tristán que las descripciones de los torneos que se pueden encontrar en las obras de Chastellain y en las Memorias de Olivier de la Marcha, historiógrafos ambos del fastuoso y caballeresco ducado de Borgoña, en el siglo XV. El amor y la muerte se unen en ellas en un paisaje artificial y simbólico de la más alta melancolía. "El heroísmo por amor —he ahí el motivo novelesco que siempre y por doquiera ha de aparecer. Es la inmediata transformación del deseo sensual en un sacrificio de sí mismo que *parece* formar parte del dominio ético... La expresión y la satisfacción del deseo que parecen imposibles, se transforman en una cosa más elevada: la acción heroica emprendida por amor. La muerte se convierte, entonces, en la sola alternativa de este cumplimiento del deseo y la liberación está, en todo caso, asegurada".

La escenificación de los torneos toma sus ideas prestadas de las novelas de la Mesa Redonda. Así, en el siglo XV, el Paso de Armas llamado de la Fuente de los Sollozos se basa en una aventura novelesca imaginaria. "La fuente se construye para este fin. Durante un año entero, todos los primeros de mes, un caballero anónimo tiene que venir a desplegar, ante la fuente, una tienda en la cual está una dama sentada (una efigie, naturalmente); ésta tiene un unicornio con tres escudos. Todo caballero que toque el escudo se compromete a un combate en las condiciones descritas por los capítulos del paso de armas. Hay que tocar los escudos a caballo: los caballeros encontrarán siempre caballos apostados para este uso." El caballero es siempre desconocido. Es el "blanco caballero", el "caballero desconocido", "el caballero de la esclava"; a veces aparece como un héroe de novela y se llama Caballero del Cisne o lleva las armas de Lancelote, de Tristán o de Palamedes... Algunas veces un velo de melancolía se extiende sobre la acción entera: el nombre de la Fuente de los Sollozos es eminentemente sugestivo. Los escudos son blancos, violetas y negros sembrados de blancas lágrimas; los tocan por piedad hacia la Dama de los Sollozos. El Rey Renato, en la empresa del Dragón, celebrada con ocasión de la partida de su hija Margarita, convertida en reina de Inglaterra, aparece vestido de negro, sobre un caballo negro, con armadura negra, con una lanza negra y un escudo de arena con lágrimas de plata... Para el Arbol de Carlomagno los escudos son negros y violetas con lágrimas negras y doradas.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El elemento erótico del torneo aparece también en la costumbre que el caballero tiene de llevar el velo o una pieza de los vestidos de su Dama que, a veces, devuelve, después del combate, manchado con su sangre. (Así lo hacía Lancelote en las Novelas de la Mesa Redonda).

La atmósfera de pasión que envolvía los torneos explica la hostilidad de la Iglesia hacia los deportes. Provocaban éstos a veces resonantes adulterios como lo atestiguan, a propósito del torneo de 1398, el Religioso de San-Denis y, dando fe a éste, Juan Juvenal de los Ursinos.

Sin embargo, la gran boga de los torneos es un signo de la decadencia de la caballería. Esta choca desde principios del siglo XV (batalla de Azincourt) con realidades cada vez más brutales y materiales que le empujan hacia la literatura, las fiestas y los juegos simbólicos. "En tanto que principio militar la caballería se había hecho insuficiente; la táctica había renunciado desde hacia mucho tiempo a confirmarse con sus reglas: la guerra en los siglos XIV y XV se hacía por encuentros furtivos, incursiones y raids". Sin embargo, todavía por el año de 1400, las cimeras y los blasones, los pendones y los gritos de guerra, hacen que los combates conserven un carácter individual y la apariencia de un noble "deporte". Pero a lo largo del siglo XV se ponen a combatir a pie y en hileras. Otra transformación significativa a fines del siglo: los lansquenetes introducen el uso del tambor oriental. Con su efecto hipnótico e inarmónico, el tambor simboliza el tránsito entre la época de la caballería y la del arte militar moderno; y un elemento de la mecanización de la guerra. En fin, la invención de la artillería da el golpe de gracia a la caballería. Y ¿no es acaso una ironía del destino la que hizo que esta flor de la caballería errante a la manera de Burgoña, Jaime de Lalaing, muriera de una granada de cañón?

A pesar de todo, las convenciones de la guerra y del amor cortesano han dejado ya huella en las costumbres occidentales, con un sello que no se borrará hasta el siglo XX.

La noción del valor individual o la hazaña guerrera representada por el duelo y la "proeza" (torneo, combate singular de dos jefes en

http://www.esnips.com/web/Linotipo

presencia) ; la idea de reglamentar las batallas según un protocolo casi sagrado; la concepción ascética de la vida militar (ayunos prolongados antes de la prueba de las armas) ; las condiciones que permiten determinar al vencedor (por ejemplo el que *pasa la noche* en el campo de batalla) ; y sobre todo, en fin, el exacto paralelismo de los signos eróticos y militares, son cosas que no cesarán de determinar las maneras de guerrear a través de los siglos siguientes. Hasta tal punto, que se podrá considerar todo cambio en la táctica militar como relativo a un cambio en las concepciones del amor, o viceversa.

5.—Condottieri y cañones.

"Jamás fué Italia tan floreciente ni pacífica como hacia el año de 1450. Una profunda paz reinaba en sus provincias: montañas y llanuras eran fértiles por igual: rica, bien poblada y sin reconocer dominación extranjera alguna, sacaba todavía nuevo brío a la magnificencia de varios de sus Príncipes y a la belleza de gran número de ciudades célebres y a la majestad de la Sede de la Religión. Las ciencias y las artes florecían en su seno, y poseían grandes hombres de estado y también, para este tiempo, grandes capitanes. [1]

Estos capitanes, eran los *condottieri.* Soldados de oficio al servicio de los Príncipes y los Papas tenían por costumbre mucho menos hacer la guerra que impedir que se matara gente. Estos aventureros eran ante todo avispados diplomáticos y astutos comerciantes. Conocían el precio de un soldado. Su táctica consistía esencialmente en hacer prisioneros y en desorganizar los cuerpos enemigos. A veces —y este era su éxito supremo— llegaban a vencer al adversario de una manera verdaderamente radical: destruían el conjunto de sus fuerzas comprando, de un solo golpe, su ejército. Cuando no podían hacerlo había que decidirse a batallar. Pero una batalla, dice Maquiavelo, no ofrece peligro alguno: "Se combate siempre a caballo, cubierto de armas y con la vida asegurada cuando uno se entrega prisionero... La vida de los vencidos es casi siempre respetada. No permanecen prisioneros por mucho tiempo y facilísimamente recobran la libertad; aunque una ciudad se subleve veinte veces, jamás se la destruye; los habitantes conservan todas sus

1 Guichardin, "Historia de las Guerras de Italia". I, p. 2.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

propiedades; todo lo que pueden temer es tener que pagar una contribución".[1]

Este arte de guerra expresaba, en su plan —entonces considerado como inferior— una cultura admirablemente humanizada, una "civilización" profunda, es decir, lo contrario de una "militarización". El Estado se había convertido en una obra de Arte según la expresión de Burckhart. La guerra misma se había civilizado en toda la extensión en que se puede sostener la paradoja. El duelo de los jefes estaba muy en boga y bastaba para terminar una campaña. (Ya no era un "juicio de Dios" sino el triunfo de una personalidad). Se reprobaba el uso de las armas de fuego como contrario a la dignidad del individuo. (El condottiere Paolo Vitelli llegó a hacer sacar los ojos a uno de sus adversarios porque se había atrevido a sostener la legitimidad del empleo de los cañones).

Y ¿cómo se concebía el amor? Burckhart insiste[2] sobre el hecho de que los matrimonios concluían sin drama alguno, después de unas cortas nupcias y que el deseo en el marido de la fidelidad de la esposa no revestía este carácter absoluto que había tomado en los países nórdicos. Las mujeres de la alta sociedad recibían una educación tan completa como la de los hombres y gozaban de una entera igualdad moral, al contrario de lo que pasaba en Francia o en Alemania. Si, por otra parte, la guerra se había hecho diplomática, en las altas esferas, y venal en la práctica, lo mismo ocurría con el amor. Semejantes a las hetairas de la Grecia antigua, las cortesanas gozaban a veces de un papel considerable en la vida social. Los más célebres se distinguían por su cultura, recitando y haciendo versos, tocando un instrumento, y sosteniendo una conversación.

Esta paganización de la vida sexual denota un notable retroceso de las influencias cortesanas, una depreciación del mito trágico. El platonismo de las pequeñas cortes ducales, ya bien expresado por Bembo y por Baldassare Castiglione en sus diálogos del *Cortigiano*, se reducía a una "mundanidad" delicada y hedonista por entero. La "cortesía" tomaba su sentido moderno de finura y civilización. Ya no era cuestión de condenar la vida. Y el "instinto de muerte" parecía neutralizado.

1 Citado por Fred Bérence: "Raphael o el poder del espíritu".
2 Die Kultur der Renaissance, VI, p. I.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Precisamente sobre esta Italia feliz, inmoral y muy pacífica [1] iban a lanzarse las tropas francesas de Carlos VIII. "El tronar de sus *treinta y seis cañones de bronce* provocó en la península un pánico de fin de mundo. El paso de este príncipe por Italia, dice Guichardin, fué el origen de una infinidad de males y de revoluciones. Los Estados cambian de pronto su aspecto, las Provincias fueron saqueadas, las ciudades destruidas y todo el país fué inundado de sangre... Italia aprendió una nueva y sangrienta manera de hacer la guerra... que perturbó de tal modo la paz y la armonía de nuestras provincias que después fué imposible restablecer en ellas el orden y la tranquilidad. [2] No es que los italianos ignoraran el uso de la artillería hasta esta fecha, pero la despreciaban, como dije, como lo prueban también las invectivas de Ariosto contra las armas de fuego". Además, dice Guichardin: "los Franceses tenían una artillería más ligera cuyas piezas, que ellos denominaban *cañones,* eran de bronce... Las descargas eran tan frecuentes y tan fuertes que hacían en pocos momentos lo que antes en Italia se hacía en varios días; en fin esta *máquina más infernal que humana* les era tan útil a los Franceses en los combates como en los sitios..."

Otro tema de espanto para Italia: mientras que en la milicia de los *condottieri* "la mayoría de los hombres armados eran o campesinos o del bajo pueblo, casi siempre vasallos de otro príncipe que no era el que les hacía luchar", y no estaban pues animados "ni por sentimiento de gloria alguno, ni por motivo alguno exterior", el ejército francés se presentaba como un ejército *nacional:* "las gentes de armas eran casi todos vasallos del Rey y gentilhombres" lo cual les impedía "cambiar de amo por ambición o por avaricia".

Se presintieron, desde entonces, inevitables carnicerías. Y, en efecto, en el combate de Rapallo, muy al principio de la campaña, de tres mil hombres comprometidos, más de cien fueron muertos: "número considerable en relación con la manera con que se hacía entonces la guerra en Italia", hace notar Guichardin. ¡Y no era más que el principio!

1 Justo es recordar, sin embargo, que en este país se mataba muy fácilmente. Pero el asesinato permanecía individual. Mientras que en el mundo militarizado el individuo se veía privado de esta posibilidad pasional, transferida a la sola colectividad. Cf. *La Defensa del Crimen,* por Sade, p. 205.

2 Op. cit. I, 37-30, Id. para las citas que siguen.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Burckhart afirma que las devastaciones francesas fueron pocas comparadas con las cometidas más tarde por los españoles, "en los cuales, tal vez, una aportación de sangre no-occidental o tal vez la costumbre de los espectáculos de la Inquisición habían desencadenado los instintos demoníacos". Artillería y matanza de civiles: la guerra moderna acababa de nacer. Poco a poco iban a transformarse las caballerías exaltadas y magníficas en tropas disciplinadas y uniformadas. Evolución que debía acabar, en nuestros días, en la aniquilación de toda pasión guerrera a medida que los hombres, al servir a las máquinas se convertían en máquinas, y no ejecutaban sino un pequeño número de movimientos automáticos destinados a dar muerte a distancia, sin cólera ni piedad.

6.—La guerra clásica.

El esfuerzo de los hombres de guerra en los siglos XVII y XVIII será dominar el monstruo mecánico para salvar, en la medida de lo posible, el carácter humano de la guerra. No se puede renunciar a las invenciones técnicas, la artillería, las fortificaciones. Por lo menos se van a multiplicar las *reglas* de la táctica y de la estrategia, para que la inteligencia y el "valor" de los jefes guarde, aparentemente, el primer rango entre los factores de la lucha.

La caballería representaba un esfuerzo para dar un estilo al instinto. La guerra clásica es un esfuerzo para conservar y recrear este estilo, a pesar de la invención de factores inhumanos. De ahí el *formalismo* sorprendente del arte militar de estos siglos. [1]

Con Vauban, el sitio de una plaza fuerte se convierte en una especie de operación del espíritu cuyas peripecias se desarrollan, como se ha dicho, del mismo modo que los cinco actos de una tragedia clásica.

"Entonces es cuando verdaderamente la guerra se parece a un partido de ajedrez. Cuando después de las maniobras complicadas, uno de los adversarios ha perdido o ganado varias piezas —villas o plazas fuertes—, viene la gran batalla: desde la cumbre de alguna colina, de donde domina todo el terreno del combate, el ajedrecista, el mariscal, hace avanzar o retroceder hábilmente sus bellos regimientos. Jaque y mate,

1 G. Ferrero en "El Fin de las Aventuras", nota muy justamente que después de las devastaciones que señalaron la guerra de los Treinta Años, los ejércitos se impusieron "reglas y límites que respondían al mismo tiempo a un principio moral y a una necesidad práctica". Tratábase de evitar gastos excesivos —los hombres costaban caro— y de no espantar los pueblos hasta el punto de hacer imposible todo reclutamiento de voluntarios.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

y el que pierde se retira del juego; se vuelven a guardar los peones en su caja o los regimientos en sus cuarteles de invierno y cada uno se dirige a sus pequeños negocios esperando la partida o la campaña siguiente. [1]

Siempre que reaparece el elemento de juego en la guerra, se puede decir que la sociedad y su cultura hacen un esfuerzo para re-crear el mito de la pasión, es decir, para dar a la potencia anárquica un cuadro y medios rituales de expresión. Esto es lo que se verifica en el caso del siglo XVI: reléase nuestro capítulo sobre la *Astrée* y la tragedia clásica.

"Lo que hacemos es *espiritualizar* para fijar la conducta de los combatientes, animados y pensantes, a pesar de todo" escribe Foch a propósito de la guerra en el siglo XVIII. [2]

Palabras por demás sorprendentes que repite, por otra parte, von der Goltz en un pasaje que vale la pena citar: "El error (de los generales "formalistas") consiste en colocar el objeto de la guerra en la ejecución de maniobras finamente combinadas y no en el aniquilamiento de las fuerzas del adversario. El mundo militar ha caído siempre en estos errores cuando se ha puesto a abandonar la noción recta y simple de las leyes de la guerra, a *espiritualizar* la *materia* dejando a un lado el sentido natural de las cosas y la influencia del corazón humano sobre las resoluciones de los hombres". "Espiritualizar" es acaso excesivo: únicamente se trataba de racionalizar. Pero la expresión (¡despreciativa!) es muy típica de la psicología que aparece desde la Revolución Francesa —el desencadenamiento de los *instintos* colectivos, y de las *pasiones* catastróficas.

¿Qué es lo que los estrategas modernos reprochan a los generales de Luis XIV y Luis XV? Haber intentado hacer la guerra matando el mínimo de hombres posible. Y éste era el triunfo de una civilización cuyo esfuerzo total tendía a ordenar la Naturaleza, la materia y sus fatalidades a las leyes de la razón humana y del interés personal. Ilusión, si se quiere, pero ilusión sin la cual ninguna civilización ni ninguna cultura son propiamente concebibles.

1 J. Boulanger: "El gran siglo".
2 F. Foch, "Los Principios de la Guerra" (1903, reeditado 1929).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Como vimos, también Racine creía poder escribir tragedias sin crimen.

El negarse a encontrar belleza en las catástrofes es algo que puede definir a la edad clásica. Ciertamente la guerra y la pasión siguen siendo males inevitables y, por otra parte, secretamente deseados; pero la grandeza del hombre está en limitar su campo y en canalizarlas y utilizarlas, en subordinarlas, podríamos decir, a una diplomacia, es decir a un arte de civiles. Luis XIV declara la guerra bajo pretextos jurídicos y personales con los cuales nada tiene que ver el honor nacional. Querellas de cuñado y de suegro, por lo que se refiere al dote prometido. Del mismo modo se "trata" un matrimonio: interés, conveniencias de rangos, aportes territoriales y financieros... La pasión no juega el más mínimo papel.

El amor mismo va a convertirse en una táctica. Pierde su aureola dramática.

7.—La guerra de encajes.

El ejemplo del siglo XVIII es el más propio para ilustrar el paralelo del amor y de la guerra. Bastarán algunas pinceladas para indicarlo.

Don Juan sucedió a Tristán, la voluptuosidad perversa a la pasión mortal. Y, al mismo tiempo, se "profaniza" la guerra: a los juicios de Dios, la caballería sagrada albardada de acero, ascética y sangrienta, sucede una diplomacia sinuosa, un ejército mandado por cortesanos con encajes, libertinos y muy decididos a salvar "la dulzura del vivir".

Las leyendas épicas y la novela de la Mesa Redonda multiplican los relatos de matanzas inauditos; la gloria de un caballero depende del número de sus adversarios partidos de un tajo y decapitados y, si es posible, partidos en dos desde la cabeza a los pies, de un formidable espadazo. Las salvajes exageraciones de estos relatos no dejan lugar a dudas sobre lo que halaga la verdadera pasión del hombre de la edad media. ¡Gloria de la sangre! Pero el siglo XVIII consideró como un éxito glorioso, haber tomado una ciudad sitiada sin que hubiera más de tres muertos en ambas partes. Lo que honra al arte sabio. Mauricio de Sajonia escribe: "No soy partidario de las batallas, sobre todo al principio de la guerra. Estoy persuadido de que un buen general podrá hacerla durante *toda su vida* sin estar obligado a ello".

Si, a pesar de todo, hay que llegar a las manos será, por lo menos, en una batalla "organizada", un sitio "en regla" y la tradición caballeresca, en lo que tiene de más elevado y más loco, encontrará el último prestigio. He ahí a Condé empenachado, caracoleando entre las tro-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pas enemigas —como un verdadero héroe que fué de la *Astrée*. Y esta suprema cortesía ante la muerte, en Fontenoy.

Mas he ahí la total "profanación" de la guerra y de su sagrada pasión: Law, el financiero de la Regencia, fué quien la propuso, volviendo sin duda, sin saberlo, al método de los condottieri: "La victoria (se lee en sus *Obras*) pertenece siempre a quien tiene el último escudo. Se mantiene en Francia un ejército que cuesta 100 millones por año; es decir, 2 billones en veinte años. No tenemos más de cinco años de guerra cada veinte años y esta guerra además nos atrasa en 1 billón por lo menos. He ahí pues que para guerrear cinco años nos cuesta 3 billones. ¿Cuál es el resultado? Porque el éxito definitivo es incierto. Con mucha suerte puede esperarse destruir a 150,000 enemigos por el fuego, el hierro, el agua, el hambre, las fatigas, las enfermedades. Así la destrucción directa o indirecta de un soldado alemán cuesta 20,000 libras sin contar la pérdida de nuestra población que no se repara sino al cabo de veinte y cinco años. En lugar de este aparato dispendioso, incómodo y peligroso, de un ejército permanente ¿no valdría más ahorrar los gastos y comprar el ejército enemigo, cuando la ocasión se presentara? Un inglés evaluaba a un hombre en 480 libras esterlinas. Es la más alta evaluación y no todos son tan caros, como se sabe; pero en fin, habría menos que ganar en hacienda y más en población porque, mediante dinero, se tendría a un hombre nuevo, mientras que en el sistema actual, se pierde el que se tenía sin aprovechar el que con tantos gastos se ha destruído."

Los Goncourt han visto muy bien la identidad fundamental de los problemas de la guerra y del amor en el siglo XVIII. He ahí en qué términos describe la "táctica" de los libertinos de la época: "En esta guerra y en este juego del amor revela el siglo acaso sus más profundas cualidades, sus recursos más secretos, y un genio de duplicidad enteramente inesperado en el genio francés. Cuántos grandes diplomáticos, cuántos grandes políticos sin nombre, más hábiles que Dubois, más insinuantes que Bernis, entre esta banda de hombres que hacen de la seducción de la mujer el fin de sus pensamientos y la gran tarea de su vida... ¡Cuántas combinaciones de novelistas y de estrategas! Nin-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

guno ataca a una mujer sin haber hecho lo que se llama un *plan*, sin haber pasado la noche paseando y dándole vueltas a la posición . . . Y una vez comenzado el ataque y, hasta el fin, son estos sorprendentes cómicos, semejantes a esos libros de la época en los cuales ni uno solo de los sentimientos expresados es fingido o disimulado . . . "No omitir nada" es el precepto de uno de ellos". [1]

1 E. y J. Concourt, "La mujer en el siglo XVIII".

8.—La guerra revolucionaria.

Entre Rousseau y el Romanticismo alemán, es decir, entre el primer despertar del mito y su tormentoso desarrollo, está la Revolución Francesa y las campañas de Bonaparte, es decir, la vuelta a la guerra de la pasión catastrófica.

¿Qué aportaba la Revolución desde el punto de vista estrictamente militar? "Un desencadenamiento de la pasión desconocido antes de ella", contesta Foch. La herejía de la antigua escuela, consistía en haber querido "hacer de la guerra una *ciencia exacta* desconociendo su propia naturaleza de *drama espantoso y apasionado* (Jomini)".

Sabemos, por otra parte, qué explosión de sentimentalismo precedió y acompañó a la Revolución, mucho más pasional que política, en el estricto sentido del término. Contenida por mucho tiempo en las formas clásicas de la guerra, la violencia, después del asesinato del Rey —acción sagrada y ritual en las sociedades primitivas— se convierte en algo horrible y atractivo a la vez. Es el mito del misterio sangriento en torno al cual se crea una comunidad nueva: la Nación.

La Nación es la transposición de la pasión al plano colectivo. En verdad es más fácil sentirlo que explicarlo racionalmente. Toda pasión, se nos dirá, supone *dos* seres y no vemos a *quién* se dirige la pasión asumida por la Nación... Sabemos, sin embargo que la pasión de amor, por ejemplo, en sí, es un narcisismo, autoexaltación del amante, más que la relación con la amada. Lo que Tristán desea es el ardor de amar, más que la posesión de Iseo. Porque el ardor intenso y devorador de la pasión lo diviniza y como Wagner ha visto, le identifica con el mundo. "Mi mirada enajenada se ciega... Sólo yo soy... Yo el mundo"...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

La pasión quiere que el *yo* se haga más grande que todo, tan solitario y poderoso como Dios. Quiere sin saberlo que más allá de esta gloria su muerte sea verdaderamente el fin de todo.

También el ardor nacionalista es una autoexaltación, un amor narcisista del *yo* colectivo. Verdad es que su relación con los demás raramente se confiesa como un amor: casi siempre aparece el odio en primer lugar y es proclamado. Pero este odiar al otro, ¿no está acaso siempre presente en los transportes del amor-pasión? No hay más que un cambio de acento. ¿Qué quiere la pasión nacional? La exaltación de la fuerza colectiva no puede sino llevarnos a este dilema: o triunfa el imperialismo —es decir la ambición de igualarse con el mundo— o el vecino se opone con energía — y entonces es la guerra. Se observará que una nación en su primer ímpetu pasional retrocede raramente ante una guerra, aun sin esperanzas. Manifiesta, así, sin confesarlo, que prefiere el riesgo de la muerte y la muerte misma al abandono de la pasión. "La libertad o la muerte" clamaban los Jacobinos en el momento en que las fuerzas enemigas parecían o eran, a veces, superiores, en la hora en que la libertad y la muerte estaban próximos a tener el mismo sentido...

Así la Nación y la guerra están relacionadas como el Amor y la Muerte. Desde este momento el hecho nacional será el factor dominante de la guerra. "Quien escribe sobre la estrategia y sobre la táctica debiera limitarse a enseñar una táctica y una estrategia *nacionales* únicas susceptibles de ser provechosas a la nación para la cual escribe". Así se expresa el general von der Goltz, discípulo de Clausewitz, que no ha cesado de afirmar que toda la teoría prusiana de la guerra tenía que fundarse sobre la experiencia de las campañas de la Revolución y del Imperio.

La batalla de Valmy fué ganada por la pasión contra la "ciencia exacta". Al grito de "Viva la nación" los *sans-culotte* rechazaron al ejército "clásico" de los aliados. Conocemos las palabras de Goethe en en la noche de la batalla: "En este lugar, en este día, empieza una era nueva en la historia del mundo."

Y Foch comenta de este modo esta frase famosa: "Una nueva era se había abierto, la de las guerras nacionales *con maneras desencadenadas* porque iban a consagrarse a la lucha todos los recursos de la nación; porque iban a proponerse como fin, no un interés dinástico sino la conquista o la propagación de ideas filosóficas... de ventajas

http://www.esnips.com/web/Linotipo

inmateriales... porque iban a poner en juego sentimientos, pasiones, elementos cuya fuerza no había sido aún explotada".

Sería bastante curioso precisar el paralelo entre los amores de Bonaparte y más tarde de Napoleón, por una parte, y las campañas de Italia y, más tarde, la de Austria, por otra. Cierto tiempo de batalla corresponde a la seducción de Josefina —golpe de audacia del inferior que lanza toda sus fuerzas sobre el punto decisivo, y hace "el bluff"; otro tipo de batalla corresponde al matrimonio dinástico con la Archiduquesa María Luisa —la gran partida clásica, Wagram por ejemplo, donde se combina una ciencia convertida en retórica y la sorpresa pasiva, brutal... No deja de tener interés notar que Waterloo fué una batalla perdida acaso, por exceso de ciencia, o por falta de ímpetu nacional-revolucionario...

Lo cierto es que Napoleón fué el primero en tener en cuenta el factor pasional en la conducta de las batallas. De ahí esta exclamación de uno de los generales que acababa de vencer en Italia: "No es posible desconocer, como este Bonaparte, los más elementales principios del arte de la guerra."

9.– La guerra nacional.

A partir de la Revolución se combatirá "con el corazón de los soldados", es decir, de una manera "feroz y trágica" (Foch.) Habría que precisar: no es el corazón de cada soldado considerado como un héroe lo que decidirá la suerte de una guerra, sino el corazón colectivo, si osamos decirlo, la potencia pasional de la Nación.

Los poetas románticos jugaron un papel notable en las guerras de liberación que Prusia llevó a cabo contra Napoleón. Y los filósofos de esencia pasional como un Fichte o un Hegel fueron los primeros apoyos del nacionalismo alemán. De ahí el carácter cada vez más sangriento de las guerras del siglo XIX. Ya no se trata de intereses sino de "religiones antagónicas". Y las religiones, a diferencia de los intereses, no transigen: prefieren la muerte heroica. (En todos los tiempos las guerras de religión han sido, con mucho, las más violentas).

Todo esto vale para los tres cuartos del siglo y particularmente para el periodo que va desde 1848 a 1870. Después de éste, las pasiones nacionales, provisionalmente apaciguadas, cederán durante cuarenta años a las empresas del capitalismo y del comercio. La violencia no deja de ejercerse en nombre de la Nación, pero, evidentemente, son los intereses los que conducen el juego, como lo ha notado muy bien el Mariscal Foch en sus *Principios de la Guerra:*

"La guerra fué nacional al principio para conquistar la garantía de la independencia de los pueblos: Franceses de 1792-93, Españoles de 1804-1812, Rusos de 1812, Alemanes de 1813, Europa de 1814; y llevó consigo manifestaciones gloriosas y poderosas de la pasión de los pueblos que llevan el nombre de: Valmy, Zaragoza, Tarancón, Moscú, Leipzig, etc.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Después fué nacional, para conquistar la *unidad* de las *razas*, la *nacionalidad*. Es la tesis de los Italianos y de los Prusianos de 1866, 1870. Será la tesis en nombre de la cual el rey de Prusia, convertido en emperador de Alemania, reinvindicará las provincias alemanas de Austria.

Y hoy todavía nacional pero con el objeto de conquistar ventajas comerciales y tratados de comercio ventajosos.

Después de haber sido el medio violento que los pueblos empleaban para hacerse un lugar en el mundo en tanto que naciones, se convierte en el medio que todavía practican para enriquecerse."

Trades follows the flag, el comercio sigue a la bandera, dicen los ingleses. Fué el período colonial, la última "paz" merecida por Europa. Señalamos más arriba (Libro IV, cap. 19) que este período, desde el punto de vista de las costumbres y de su literatura, se define por una última tentativa de mistificación de la pasión. Reacción que no nos atreveríamos a comparar con la caballería, aunque cumple la misma función social (en la medida de nuestra sociedad, empero). Ya no era, en efecto, un principio espiritual el que inspiraban las "formas" y las convenciones, sino los cálculos de intereses privados, incapaces de proporcionar las leyes de una comunidad sólida. La propia Nación que se renovaba, había perdido su prestigio romántico: la bandera cubría los intereses del Estado, no las pasiones o el honor de las selecciones. El Estado que no representaba ya más que el papel honorífico de un consejo de administración creó la guerra por motivos bancarios (conquista de Madagascar). La guerra colonial no es en suma otra cosa que la concurrencia capitalista por medios más onerosos para el país ya que no para las grandes compañías.

Hacia fines del siglo XIX el amor [1] se había convertido, en las clases burguesas, en una extraña mezcla de sentimentalismo a flor de nervios y de historia de rentas y de dotes: no ha dejado de serlo hoy en día en los anuncios matrimoniales. La pura sensualidad no intervenía sino para "turbar" estos pequeños cálculos y estos "bellos sentimientos" en

1 Hablo de esta cosa abstracta y notable, irreal pero significativa que es el *promedio de las expresiones* típicas del amor en una época dada, tan irreal y tan significativa en lo feo como en lo bello, para el fin del siglo XIX como para el famoso "Gran Siglo", por el vicio como para la virtud. Hay signos que no son toda la época —en todas hay de todo— y que son, sin embargo, más bien de una época que de otra. No digo nada más ni nada menos.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

serie (del mismo modo que una gota de agua "enturbia" el alcohol, por lo cual Jarry dice que el agua es impura). Del mismo modo, la guerra estaba compuesta de excitaciones de la opinión pública —¿qué es la "revancha" sino un sentimentalismo nacional?— y de planes comerciales o financieros. El elemento propiamente guerrero ya sólo mantenía su lugar de contrabando. La guerra se aburguesaba. La sangre se comercializaba. El tipo del militar aparecía ya como una anomalía a la vista de las mujeres y de los papanatas curiosos. (Así se excitan las democracias con los matrimonios de los príncipes).

Se creía poder liquidar, sin daño alguno, el enorme potencial de frenesí y de sangrientas grandezas que, siglos de la cultura de la pasión, habían acumulado en Occidente.

La guerra de 1914 fué uno de los resultados más notables de este desconocimiento del mito.

10.—La guerra total.

Parece como si a partir de la batalla de Verdun, que los alemanes llaman la Batalla del material, (Materialschlacht) se hubiera roto el paralelismo instituído por la caballería entre las *formas* del amor y de la guerra.

Verdaderamente, el fin concreto de la guerra fué siempre el de forzar la resistencia enemiga, destruyendo su fuerza armada. (Forzar la resistencia de la mujer por la seducción, es la paz; forzarla por la violación, es la guerra). Pero, sin embargo, no destruían la nación misma de que querían apoderarse, se limitaban a anular sus defensas. Batalla campal contra un ejército de oficio, sitio de las obras fortificadas, captura de un jefe: un sistema de reglas precisas, es decir, un arte, designaba al vencedor. Y este vencedor triunfaba contra un ser *viviente*, contra un país todavía deseable. La intervención de una técnica inhumana que pone en juego todas las fuerzas de un Estado, ha cambiado, en Verdun, la faz de la guerra.

Porque a partir del momento en que la guerra se hizo "total" —y no solamente *militar*— la destrucción de las resistencias armadas significaba el aniquilamiento de las fuerzas vivas del enemigo: de los obreros empleados en las fábricas, de las madres que procrean soldados, en una palabra, de todos los medios de producción, asimilando las cosas y las personas. La guerra ya no es una violación; es un asesinato del objeto deseado y hostil, es decir, un "acto total" que destruye este objeto en lugar de apoderarse de él. Verdun no fué, por lo demás, sino un prodromo de esta nueva guerra, puesto que el procedimiento se limitó a la destrucción metódica de un millón de *soldados*, pero no de civiles.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Este Kriegspiel permitió, empero, mejorar un instrumento que más tarde tenía que estar en condiciones de operar sobre extensiones mucho más vastas, como Londres, París y Berlín; no ya únicamente sobre la carne de cañón, mas también sobre la carne que fabrica los cañones, lo cual es, evidentemente, más eficaz.

La técnica de la muerte a gran distancia no encuentra equivalente en ninguna ética imaginable del amor. La guerra total, en efecto, escapa al hombre y al instinto, se vuelve contra la misma pasión de que ha nacido. Ahí está su novedad en la historia del mundo en la envergadura de las matanzas.

Tres observaciones, a propósito de esto, que, como se verá, no dejan de tener relación:

a)—La guerra nació *en los campos;* incluso ha llevado su nombre hasta nuestros días: Pero desde 1914 asistimos a su *urbanización.* Para buena parte de las masas campesinas la guerra europea fué un primer contacto con la civilización técnica, una especie de visita dirigida a la exposición universal de las industrias y de las artes aplicadas a la muerte, con demostraciones *cotidianas* a lo vivo. Podríamos compararlo, además, con el primer *plan de cuatro años* — idea que reanudarán un poco más tarde los dictadores para ciertos fines, contrarios en apariencia, pero en verdad muy relacionados.

b)—Esta colectivización de los medios destructores, mecanizados, tuvo por efecto la *neutralización de la pasión* propiamente bélica de los combatientes. No se trataba ya de violencias de la sangre, sino de brutalidad cuantitativa de masas lanzadas unas contra otras no ya por movimientos de delirio pasional sino por la inteligencia calculadora de los ingenieros. A partir de este momento, el hombre ya no es más que el servidor del material; pasa, él mismo, al estado de material; tanto más eficaz cuanto menos humano en sus reflejos individuales. Así, a pesar de la acción intensiva emprendida por la propaganda, la victoria depende, a fin de cuentas, de las leyes de la mecanización antes que de las previsiones de la psicología. El instinto combativo es decepcionado, la explosión acostumbrada de la sexualidad que acompañaba los grandes conflictos, no se ha producido más que en la retaguardia, en las poblaciones civiles. A despecho de los esfuerzos del lirismo oficial, de cierta literatura y de la imaginación popular, el retorno del permisionario licenciado a nada se parece menos que a la reacción del macho largo tiempo reprimido. Innumerables testimonios de médicos y de soldados prue-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ban que la guerra del material se ha manifestado, en realidad, por una "catástrofe sexual" [1]. La impotencia generalizada o por lo menos sus prodromos tales como el onanismo crónico y homosexual, fueron los resultados estadísticos de cuatro años pasados en las trincheras. De ahí que, por vez primera, se haya asistido a una revuelta generalizada de los *soldados* contra la guerra [2] puesto que ésta ya no representaba el *exutorio* de las pasiones sino una especie de inmensa castración de Europa.

c)—La guerra total supone la destrucción de *todas las formas convencionales* de la lucha. A partir de 1920 ya no se someterán a las "gazmoñerías diplomáticas" del ultimátum y de la "declaración" de guerra. Los tratados no serán ya la solemne conclusión de las hostilidades. Las distinciones arbitrarias entre ciudades abiertas y ciudades fortificadas, civiles y militares, entre los medios de destrucción permitidos o condenados, dejarán de existir. De ahí resulta que la derrota de un país ya no será simbólica, metafórica, es decir, limitada a ciertos *signos* convenidos, sino que será concretamente la muerte de este país. Una vez más, desde el momento en que se abandona la idea de regla, la guerra no representa ya el acto de violación en el plano de las naciones sino el acto del crimen sádico, la posesión de una víctima muerta, es decir, en realidad, la *no-posesión*. Expresa no ya el instinto sexual normal, ni aun la pasión que lo utiliza y lo trasciende, sino únicamente esta perversión de la pasión —fatal, como vimos—; el "complejo de castración".

1 Conclusión de la investigación llevada a cabo bajo la dirección de Magnus Hirschfeld por una docena de sabios alemanes y austríacos y publicada bajo el título de *Sittengeschichte des Weltkriegs* (Historia de las costumbres durante la guerra mundial).

2 El moderno resintiendo que la guerra toda es una negación de la pasión guerrera, se lanza entonces en absurdas aventuras que busca en tanto que absurdas e inuhumanas (véase "La guerra, Nuestra Madre", de Ernest Jünger y de Ernest von Salomón para citar únicamente obras traducidas al francés). Van a luchar por el placer de hacerlo o más bien, por desesperación contra cualquiera.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

11.—La pasión transportada a la política.

Expulsada del campo de la guerra caballeresca desde el momento en que este campo deja de estar cerrado como debe estarlo un terreno de juego, y cuando deja de ser una arena decorada con símbolos para convertirse en un sector de bombardeo — la pasión intenta encontrar otros medios de expresión activa.

Se veía forzada a hacerlo así tanto por el descrédito de las resistencias morales y privadas como por la desnaturalización de la guerra. Por un lado, en los países democráticos, las costumbres se han hecho de tal modo inflexibles que tienden a no ofrecer ya *obstáculos* absolutos, es decir, exaltadores de la pasión; por otra parte, en los países totalitarios el adiestramiento de los jóvenes por el Estado tiende a eliminar de la vida privada toda especie de tragedia íntima y de problemática sentimental. La anarquía de las costumbres y la higiene autoritaria actúan más o menos en el mismo sentido: decepcionan la necesidad de la pasión, hereditaria o adquirida por la cultura; aflojan sus resortes íntimos y personales.

El amor en la post-guerra fué una curiosa mezcla de intelectualismo angustiado (literatura de la inquietud de la anarquía burguesa) y de cinismo materialista *(Neue Sachlichkeit* de los alemanes). Se vió claramente que la pasión romántica no encontraba ya con qué componerse un mito; no encontraba ya resistencias escogidas en el seno de una atmósfera de tempestuosa y secreta devoción. El temor morboso de los arranques "ingenuos" y de los "engaños de corazón" unido a un deseo febril de aventura, tal es el clima de las principales novelas de este período. Lo cual, sin equívoco alguno, significa que las *relaciones indivi-*

http://www.esnips.com/web/Linotipo

duales de los sexos han dejado de ser el lugar por excelencia donde se realiza la pasión. Parece como si ésta se separara de su soporte. Hemos entrado en la era de las *líbidos* errantes, en busca de un nuevo teatro. Y el primero que se ha ofrecido ha sido el de la política.

La política de masas, tal como se ha practicado desde 1917, no es sino la continuación de la guerra total por otros medios (para repetir una vez más, invirtiéndola, la célebre fórmula de Clausewitz). El término "frentes" lo indica ya. Y además, el Estado totalitario no es sino el estado de guerra prolongado, o recreado, y mantenido permanentemente en la nación. Pero si la guerra total aniquila toda posibilidad de pasión, la política no hace sino transportar las pasiones individuales al nivel del ser colectivo. Todo lo que niega la educación totalitaria a los individuos aislados, lo traslada a la Nación personificada. Es la Nación (o el Partido) quien tiene pasiones. Ella (o él) es quien asume desde tal momento la dialéctica del obstáculo exaltador, de la ascesis y de la carrera inconsciente hacia la muerte heroica, divinizadora.

Mientras que en el interior y en la base se esterilizan los problemas personales, en el exterior y en la cumbre el potencial de la pasión aumenta cada día más. El eugenismo triunfa en la moral que concierne a los ciudadanos: y el eugenismo es la negación racional de toda especie de aventura privada. Pero esto no puede sino aumentar la tensión del conjunto, personificada en la nación. El Estado-Nación dice a los alemanes: ¡Procread! Y es una negación de la pasión. Pero dice a los pueblos vecinos: ¡Somos demasiado numerosos dentro de nuestras fronteras y exigimos, pues, tierras nuevas! Y esta es la nueva pasión. Así suprimidas todas las tensiones en la base vienen a acumularse en la cumbre. Y claro está que estas voluntades de poderío frente a frente —el ser varios los Estados totalitarios— no pueden en realidad hacer otra cosa que chocar apasionadamente. Se convierten, el uno para el otro, en *obstáculos*. El fin real, tácito, de estas exaltaciones totalitarias es, pues, la guerra, que significa *la muerte*. Y como se ve en el caso de la pasión de amor, este fin es, no solamente negado vigorosamente por los interesados sino, realmente, inconsciente. Nadie se atreve a decir: Quiero la guerra; como tampoco, en el amor pasión, los amantes dicen: Quiero la muerte. Pero todo lo que se hace prepara este fin. Y todo lo que se exalta encuentra en él su sentido real.

Fácil sería multiplicar las pruebas de este nuevo paralelismo entre la política y la pasión. La ascesis colectivizada está representada por

http://www.esnips.com/web/Linotipo

las restricciones que el Estado impone en nombre de la grandeza nacional. El honor del caballero es la inquieta susceptibilidad de las Naciones totalitarias. Subrayemos, en fin, un hecho harto sorprendente: las masas reaccionan hacia el dictador, en un país dado, *de la misma manera* que, en el mismo país, la mujer reacciona ante la solicitud del hombre. El francés se sorprende de los éxitos de Hitler sobre la masa germánica, pero no se sorprenderían menos de las maneras que gustan a los alemanes. Para los latinos cortejar a una mujer es aturdirla con palabras elogiosas: del mismo modo nuestros hombres políticos cuando cortejan una asamblea electoral. Hitler es más brutal: se enfurece y se queja al mismo tiempo; no persuade: embruja; invoca, en fin, el destino y afirma que él es el destino... De este modo libera a las masas de la responsabilidad de sus actos, es decir, del sentimiento oprimente de su culpabilidad moral. Se entrega a su salvador y lo llama su libertador en el instante mismo en que le encadena y le posee. No se olvide que el término popular con el cual en Alemania se designa el matrimonio es *Treien*, verbo que significa, literalmente, liberar... Hitler lo sabe acaso demasiado bien:

"En su gran mayoría, escribe, el pueblo se halla en una disposición y un estado de espíritu hasta tal punto femeninos que sus opiniones y sus actos están determinados más por la expresión producida en los sentidos que por la pura reflexión. La masa es poco accesible a las ideas abstractas. Por el contrario lo tendremos más en la mano en el dominio de los sentimientos... En todas las épocas, la fuerza que puso en movimiento a las revoluciones más violentas, ha residido menos en la proclamación de una idea científica que se apoderara de las multitudes que en un fanatismo animador y en una verdadera histeria que los entusiasmara locamente" (*Mein Kampf*).

Sí, así fué "en todo tiempo". Pero la novedad de nuestro tiempo es que la acción pasional sobre las masas, tal como la define Hitler, se desdobla en adelante en una acción racionalizadora sobre los individuos. Además, esta acción no se ejerce ya por medio de un cabecilla cualquiera, sino por el Jefe que encarna a la Nación. De ahí el poder sin precedentes de esta transferencia que se realiza de lo privado a lo público.

¿Qué Wagner sobrehumano será capaz de orquestar la grandiosa catástrofe de la pasión convertida en pasión totalitaria?

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Esto nos lleva al umbral de una conclusión que yo estaba lejos de prever al empezar el libro. Tanto si seguimos la evolución del mito occidental de la pasión en la historia de la literatura como en la historia de los métodos de guerra, aparece la misma curva. Y llegamos a este aspecto demasiado ignorado de la crisis de nuestra época, la disolución de las *formas* instituída por la caballería.

En el dominio de la guerra donde toda evolución es prácticamente irreversible —mientras que existen "retornos" literarios— es donde aparece, en primer lugar, la necesidad de una nueva evolución. Esta solución se llama el Estado totalitario. Es la respuesta del siglo XX, nacido de la guerra, a la permanente amenaza que la pasión y el instinto hacen pesar sobre toda sociedad.

La contestación del siglo XII había sido la caballería cortesana, su ética y sus mitos novelescos. La respuesta del siglo XVII tiene por símbolo la tragedia clásica [1]. La respuesta del siglo XVIII fué el cinismo de Don Juan y la ironía racionalista. Pero el romanticismo no fué una respuesta a menos que se admita —lo cual es posible—, que su elocuente abandono a los poderes nocturnos del mito no haya sido sino un último medio de degradarlo por un exceso deliberado. Sea como fuere, esta defensa era débil en relación con el peligro desencadenado. Las fuerzas contenidas por mucho tiempo por el mito se extendieron por los más diversos dominios de donde resultó una disociación en sentido preciso de relajamiento de lazos sociales. La guerra europea fué el juicio de un mundo que había creído poder abandonar las *formas* y liberar de una manera anárquica el "contenido" mortal del mito.

No creo, sin embargo, que la absorción de la pasión entera por la Nación sea otra cosa que una medida de desesperación. Se rechaza la amenaza inmediata agravándola, empero, al hacerla pesar sobre la vida misma de los pueblos así constituídos en bloques. El Estado totalitario es claramente una *forma* re-creada, pero una forma demasiado vasta, demasiado rígida y demasiado geométrica para moldear y organizar, en sus límites, la vida completa de los hombres, aun militarizados. Las medidas policíacas no hacen una cultura, un *slogan* no hace una moral. Entre el marco artificial de los grandes Estados y la vida coti-

1 Bachofen, (autor del *Mutterrecht*: el Matriarcado) expone una teoría análoga a propósito de la tragedia griega, considerada como la *Auseinandersetzung* (la discusión, la querella, la explicación) entre la comunidad y los poderes de mito.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

diana de los hombres subsiste aún demasiado fuego, demasiada angustia y demasiadas posibilidades. Nada está *realmente* resuelto. Por tanto: o vendrá la guerra en un breve plazo y el problema de la pasión será suprimido con la civilización que le ha dado nacimiento, o habrá paz, y el problema renacerá en los países totalitarios, del mismo modo que no deja de actuar en nuestras sociedades liberales.

En los dos últimos libros terminados entreveo la eventualidad de la paz; el primero sitúa el conflicto del mito y el matrimonio en nuestras costumbres; el segundo describe una actitud que doy más bien como mi elección particular que como *la* contestación decisiva.

LIBRO SEXTO

EL MITO CONTRA EL MATRIMONIO

1.—Crisis moderna del matrimonio.

En la edad media dos morales se hallaban frente a frente: la de la sociedad cristiana y la de la cortesía hereje. Una implicaba el matrimonio, que llegó a convertirse en sacramento; el otro exaltaba un conjunto de valores, de donde resultaba —por lo menos en principio— la condenación del matrimonio.

El juicio que hacen sobre el adulterio desde una u otra perspectiva caracteriza muy bien la oposición. Según la Iglesia el adulterio era, a la vez, un sacrilegio, un crimen contra el orden natural y un crimen de orden social. Porque el sacramento unía a la vez, dos almas fieles, dos cuerpos capaces de procrear y dos personas jurídicas. Santificaba, pues, los intereses fundamentales de la especie y los intereses de la ciudad. Quien contraviniera este triple compromiso no se hacía "interesante" sino detestable o miserable.

La síntesis católica se esforzaba en poner de acuerdo el agua y el fuego, porque de las Escrituras y de los Padres podían sacarse las tesis más contradictorias sobre la santidad de la procreación —ley de la especie— y sobre la santidad de la virginidad —ley del espíritu. Para el Antiguo Testamento, por ejemplo, una descendencia numerosa era signo de elección mientras que para San Pablo, quien permanece virgen "hace mejor" que quien se casa, aunque se case cristianamente.

La herejía que está en el origen de la *cortezia* del Mediodía se opone al matrimonio católico en los tres puntos que acabamos de recordar. Negaba, en primer lugar, el *sacramento,* por no estar establecido por

http://www.esnips.com/web/Linotipo

texto alguno unívoco en el Evangelio [1]. Condenaba la procreación por depender de la ley del Príncipe de las Tinieblas, es decir del Demiurgo, autor del mundo visible. Tendía, en fin, a destruir un orden social que permitía y exigía la guerra como expresión del querer-vivir colectivo [2]. Pero el fundamento de estas tres negaciones era, en verdad, la doctrina del Amor, es decir, del Eros divinizador en eterno y angustiado conflicto con la criatura de carne y sus instintos avasalladores.

La aparición de la *pasión* de Amor tenía pues que transformar el juicio hecho sobre el adulterio. Ciertamente la pura doctrina Cátara no pretendía legitimar la *falta* en sí, puesto que, al contrario, ordenaba la castidad. Pero hemos mostrado cómo el símbolo cortesano del amor por una Dama (espiritual), amor evidentemente incompatible con el matrimonio en la carne, tenía que llevar consigo confusiones inextricables. Para el aficionado no-iniciado en los poemas provenzales y en las novelas bretonas el adulterio de Tristán queda como falta [3]. Pero reviste, al mismo tiempo, el aspecto de una *aventura más bella que la moral.* Lo que, para el creyente maniqueo, era la expresión dramática del combate de la fe y del mundo, se convierte entonces, para el lector, en una "poesía" equívoca y ardiente. Poesía enteramente profana, en apariencia, cuyo poder de seducción se acrecienta por el hecho de ignorar la significación mística de estos símbolos y porque éstos no aparecen ya como reveladores de un misterio *vago y halagador.*

¿Cómo explicar de otro modo que, a partir del siglo XII, quien comete el adulterio se convierte en un personaje interesante? El rey David al secuestrar a Bethsabé comete un crimen y se hace despreciable. Pero Tristán al secuestrar a Iseo vive una novela y se hace

1 Véase sobre este punto: R. P. Lavaud, "La idea divina del matrimonio" (Estudios Carmelitanos, abril 1938, p. 186). El sacramento católico se justificaría ya por relato del milagro de Canaan (simple hipótesis, dice el autor); ya por el pasaje en que Jesús proclama no debe separar lo que Dios ha unido; ya, en fin, por las conversaciones de Jesús resucitado con sus discípulos "que los evangelistas y los Acros mencionan sin explicarnos con detalle". El autor no indica nada más preciso que estas tres hipótesis humanas para fundar *biblicamente* el dogma tradicional.

2 Los gnósticos han expresado a menudo esta opinión: "Los crímenes son un tributo pagado a la vida". (Carpocrates, Cf. Schultz, *Dokumente der Gnosis*).

3 Aun cuando entonces la falta sea considerada menos como con relación a la moral en sí, que bajo su aspecto de *riesgo* y de *peligro* que hace correr a quien la comete. Mientras que desde el punto de vista de los verdaderos Cátaros, como hemos visto, el verdadero crimen está en haber "consumado" este adulterio en la carne.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

admirable. Lo que era "falta" y no podía dar lugar sino a comentarios edificantes sobre el peligro de pecar, y el remordimiento se convierte súbitamente en virtud mística (en el símbolo) y degenera después (en la literatura) en aventura perturbadora y atrayente.

No pretendo ni por un instante reducir la crisis actual del matrimonio al conflicto de la ortodoxia y de una herejía medieval. Porque esta última, como tal, no existe ya; y si la ortodoxia existe todavía, hay que confesar que juega un papel *restringido* en la vida de nuestras sociedades. Lo que, a mi parecer, explica el estado presente de desmoralización general —no de a-moralidad como se dice con demasiada frecuencia— es la confusa disensión, en cuyo seno vivimos, de dos *morales,* una de las cuales heredamos de la ortodoxia religiosa, pero ya no se apoya sobre una fe viva, y la otra, deriva de una herejía cuya expresión "esencialmente lírica" llega hasta nosotros totalmente profanada y, por ende, desnaturalizada.

He ahí las fuerzas en presencia: por un lado, una moral de la especie y de la sociedad en general, más o menos teñida, empero, de religión —es lo que llamamos moral burguesa—, por otra parte, una moral inspirada en el ambiente cultural, literario, artístico, —es la moral pasional o novelesca. Todos los adolescentes de la burguesía occidental se educan con la idea del matrimonio, pero al *mismo tiempo* se encuentran bañados en una atmósfera romántica mantenida por las lecturas, por los espectáculos, y por mil alusiones cotidianas cuyo sobreentendido es más o menos el de que la pasión, es la suprema prueba que todo hombre debe conocer un día, y que la vida no puede ser plenamente vivida sino por los que "han pasado por ella". Ahora bien, la pasión y el matrimonio *son* por esencia incompatibles. Sus orígenes y sus finalidades se excluyen. De su coexistencia en nuestras vidas surge un *sin fin* de problemas insolubles y este conflicto amenaza permanentemente todas nuestras "seguridades" sociales.

En otros tiempos, fué función del mito ordenar esta anarquía latente y componerla simbólicamente en nuestras categorías morales. Papel de actor, papel civilizador. Pero el mito se ha deprimido y profanizado al mismo tiempo que las fuerzas morales de las cuales sacaba sus *elementos* plásticos. Si intentara ahora recomponerse, presentimos que

http://www.esnips.com/web/Linotipo

no encontraría ya *resistencias* sólidas para servirle de máscara y de pretexto.

Una inmensa literatura aparece todos los meses sobre la "crisis del matrimonio". Pero dudo mucho que de ella resulte especie alguna de solución práctica: porque únicamente el mito, es decir, la inconciencia, podría proporcionar a la pasión una especie de *modus vivendi*, y todos estos libros, al agravar por lo contrario, nuestra conciencia del problema, contribuyen a hacerlo insoluble. Son los signos de la crisis, pero también de nuestra impotencia para reducirla a sus marcos efectivos.

La institución matrimonial se fundaba, en efecto, sobre tres grupos de valores que le proporcionaban sus "sujeciones" —y es precisamente en el juego de esas "sujeciones" donde el mito encontraba medios de expresión (como vimos en el Libro I). Ahora bien: estas sujeciones se relajan o desaparecen:

1—*Sujeciones sagradas*

En los pueblos paganos el matrimonio está siempre envuelto por un rito cuyos elementos conservaron durante mucho tiempo nuestras instituciones: ritos de la compra, del rapto, de la búsqueda y del exorcismo. Pero en nuestros días el dote pierde importancia, a consecuencias de la inestabilidad económica. Las costumbres que recuerdan el rapto nupcial no existen ya sino bajo forma de danzas campesinas [1]. Pedir la mano, con un intercambio de visitas, sombrero de copa y "declaración" oficial, están tan pasadas de moda como las crinolinas. Y la mayoría de las parejas no sienten ya la misma necesidad supersticiosa de hacerse "bendecir" por un párroco.

2—*Sujeciones sociales*

Las cuestiones de rango, de sangre, de interés familiar y también de dinero están pasando a segunda fila en los países democráticos y, en consecuencia, los problemas individuales determinan cada vez más la elección de los cónyuges. De ahí el número creciente de divorcios. Y al mismo tiempo las ceremonias epitalámicas se simplifican o desaparecen.

1 Salvo tal vez en los Estados Unidos si hay que creer ciertos ecos de la prensa sobre la vida privada de las estrellas y de los magnates de las finanzas.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Es curioso notar que las costumbres de origen lejano y sagrado tales como la "casi-publicidad del lecho nupcial" (Huizinga) subsistieron, por lo menos en las provincias, hasta en pleno siglo XVIII: se habían olvidado los misterios originales, pero los ritos tenían por efecto socializar el acto del matrimonio, integrarlo en la existencia comunal. A partir del siglo XVIII, el tema del "acostarse de la casada" no es ya sino una ocasión de anodinas galanterías pictóricas. En nuestros días, en fin, el "viaje de novios", en tanto que subsiste y conserva su significado, representa más bien una voluntad de evadirse del ambiente social y de subrayar el carácter privado de lo que se llama la felicidad de los esposos.

3—*Sujeciones religiosas*

En la medida en que la conciencia moderna como tal puede aún distinguir el cristianismo de las sujeciones sagradas y sociales, lo rechaza con horror. Porque el compromiso religioso es tomado "para el tiempo y la eternidad", es decir, que no toma en cuenta ninguna de las variaciones de temperamento, de carácter, de gustos y de condiciones externas que no dejarán de producirse un día u otro en la vida de los casados. Ahora bien, precisamente de todo esto hacen depender la "felicidad" los modernos (un poco más tarde insistiremos sobre esta noción central).

Esta desvalorización general de los obstáculos institucionales lleva consigo un relajamiento de la tensión moral de donde resulta una confusión inmensa. El adulterio se convierte en tema de delicados análisis psicológicos, o de bromas sainetescas. La fidelidad en el matrimonio parece ligeramente *ridícula*: adquiere el aspecto del conformismo. No hay ya, propiamente hablando, *conflicto* de dos morales hostiles —y en consecuencia no hay posibilidad de mito —pero nos aproximamos a un estado de neutralización mutua en el término de la consumación de los viejos valores que no han sido trascendidos sino deprimidos.

2.—La idea moderna de la felicidad.

Al dejar de estar garantizado por un sistema de coacciones sociales el matrimonio no puede fundarse ya más que sobre determinaciones individuales. Es decir, realmente descansa sobre una idea individual, de la felicidad, idea que se supone común a ambos cónyuges en el más favorable de los casos.

Es bastante difícil definir, empero, en general, la felicidad. El problema se hace insoluble desde el momento en que se añade a la voluntad moderna de ser dueño de la propia felicidad, o lo que acaso se reduce a lo mismo, de *sentir* de qué está compuesta, analizarla y saborearla para poder mejorarla gracias a bien calculados retoques... Vuestra felicidad, sermonean constantemente las revistas, depende de esto, —exige aquello— y esto y aquello es siempre algo que hay que *adquirir* generalmente con dinero. El resultado de esta propaganda cuyo éxito caracteriza el estado moral de la época, es a la vez el de obsesionarnos por la idea de una fácil felicidad y la de hacernos incapaces de poseerla. Porque todo lo que se nos propone nos introduce en el mundo de la comparación, donde no puede establecerse ninguna felicidad mientras el hombre no sea Dios. La Felicidad es una Euridice: la perdemos cuando queremos asirla. No puede vivir el hombre sino en la *aceptación* y se muere en la reivindicación. Porque depende del ser y no del tener: lo han repetido los moralistas de todos los tiempos y nuestra época no aporta nada que tenga que hacernos cambiar de parecer. Toda felicidad que se quiere sentir, que se quiere tener a merced de uno —en lugar de *ser* en ella como por gracia— se transforma instantáneamente en una ausencia insoportable.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Fundar el matrimonio sobre tal "felicidad" supone por parte de los modernos una capacidad de aburrimiento casi morbosa —o la secreta intención de hacer trampa. Es probable que esta intención o esta esperanza decepcionadas las más veces expliquen la facilidad con que se casan "sin creer en ello". El sueño de la pasión posible actúa como una distracción permanente, anestesiando las reacciones del aburrimiento. No ignoramos que la pasión sería una desgracia, pero una desgracia más bella y más "viva" que la vida normal, más exaltadora que su "pequeña felicidad"...

O el aburrimiento o la pasión: tal es el dilema que introduce en nuestras vidas la idea moderna de felicidad. Lo cual lleva, a pesar de todo, a la ruina del matrimonio en tanto que institución social.

3.—"¡Amar, es vivir!"

Desde el siglo XII provenzal el amor era considerado como noble. No solamente ennoblecía sino que otorgaba título de nobleza: los trovadores ascedían socialmente al nivel de la aristocracia, que les trataba como a iguales. Podemos citar numerosísimos ejemplos de villanos armados caballeros porque sabían cantar el Amor. De ahí que ciertos autores hayan podido hablar de una feudalidad democrática en el Languedoc. Es claro que un juicio tal se funda sobre un equívoco: porque el amor de que trataban no era nada menos que la fe cátara y el acceso de un plebeyo a la caballería era un símbolo místico mucho más que una derogación de las costumbres del derecho feudal. Ahí estaba, empero, la confusión de que hemos hablado largamente; se tomó el símbolo al pie de la letra, se "mistificó" el amor profano. Y de ahí nos viene, a través de la literatura, esta idea muy moderna y romántica de que la pasión es una nobleza moral, que nos coloca más allá de las leyes. Quien ama por pasión accede a una más alta humanidad, donde, entre otras, las barreras sociales, se desvanecen. El cíngaro puede secuestrar a la princesa, el mecánico casarse con la heredera [1]. De igual modo, el Premio de Belleza, tiene alguna posibilidad de convertirse en condesa o en millonaría. Es una adaptación "moderna" —para hablar en el lenguaje del cine — de la primacía del amor sobre el orden social establecido.

1 La aventura famosa de la princesa de C... dió lugar a principios de siglo a toda una literatura novelesca. Por lo que se refiere al tema del obrero o del chofer que "merece" la hija del patrón, está abundantemente explotada por el film alemán, después del hitlerismo.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Todo el mundo es capaz de reconocer que la pasión profana es un absurdo, una forma de intoxicación, una "enfermedad del alma", como pensaban los antiguos; es uno de los lugares comunes más usados por los moralistas; pero una persona ya no puede *creerlo* en la época de la película y de la novela —estamos todos más o menos intoxicados— y este matiz es decisivo.

El moderno, el hombre de la pasión, espera alguna revelación del amor fatal sobre sí mismo o sobre la vida en general: último *regusto* de la mística primitiva. De la poesía a la anécdota mordaz, la pasión es siempre la *aventura*. Es aquello que va a cambiar mi vida, a enriquecerla de imprevisto, de riesgos exaltadores, de goces cada vez más violentos o halagadores. Todas las posibilidades se abren, y el destino consiente ante el deseo. ¡Voy a penetrarla, a elevarme, a ser "transportado" en ella! La sempiterna ilusión, la más ingenua, y —por más que diga— la más "natural", se pensará... Ilusión de libertad. Ilusión de plenitud.

Llamemos libre al hombre que posee. Por el contrario el hombre de la pasión lo que quiere es ser poseído, desposeído, lanzado fuera de sí, en el éxtasis. Y en realidad es ya su nostalgia —cuyo origen y fin ignora— la que lo "enajena". Su ilusión de libertad descansa sobre esta doble ignorancia.

El apasionado es el hombre que quiere encontrar su "tipo de mujer" y no amar sino a ella. Recuérdese el sueño de Nerval: la aparición de una noble Dama en el paisaje de los recuerdos de la infancia:

> *"Rubia de ojos negros en vestidos antiguos.*
> *Que en otra existencia tal vez*
> *He visto ya, y de la cual me acuerdo..."*

Imagen de la madre, sin duda alguna. El psicoanálisis nos enseña qué impedimentos trágicos pueden llevar consigo. Pero el ejemplo de un poeta o no vale nada o vale demasiado. Quiero describir una ilusión *aprendida* por la mayoría de los hombres del siglo XX y, más que la imagen de la Madre lo que les tiraniza es la "belleza standard".

En nuestros días —y este no es sino el comienzo— un hombre que se apasiona por una mujer que *solamente él* considera bella es considerado como neurasténico. Dentro de X años se le pondrá en un manicomio. Ciertamente, la estandarización de los tipos de mujer admitidas

http://www.esnips.com/web/Linotipo

como "bellas" se produce normalmente en cada generación, del mismo modo que cada época de la moda prefiere o bien la cabeza, o el busto, o la cadera o la línea deportiva. Pero el panurgismo estético llega en nuestros días a un grado de poder desconocido, desarrollado por todos los medios técnicos y, a no tardar, políticos; de manera que la elección de un tipo de mujer escapa cada vez más al misterio personal y se halla determinada por Hollywood y pronto será determinada por el Estado. Doble influencia de la belleza-estandard: define anticipadamente el objeto de la pasión, —y en la misma medida, despersonaliza y descalifica el matrimonio si el esposo no se parece al más obsesionante de los "astros". (La mujer puede adquirir un aspecto a lo Garbo, pero se trata entonces de que el marido se parezca a Gable o a Taylor). Así, la "libertad" de la pasión depende de las estadísticas publicitarias. El hombre que cree desear "su" tipo de mujer está íntimamente determinado por factores de moda y de comercio que cambian por lo menos cada seis meses.

Supongamos, como es probable, que se fije por fin en un tipo intermedio entre el que ama y el que la película le induce a amar. Encuentra a esta mujer y la reconoce. Ella es la mujer de su deseo y de sus más secretas nostalgias, la Iseo soñada [1]; está, naturalmente, casada. ¡Que se divorcie y así él se casará con ella! ¡Con ella vendrá la verdadera vida", el desarrollo de lo que Tristán lleva dentro de sí, como su genio escondido! Nada cuenta ya en relación la revelación mística. (Ni tan sólo la corona si se trata de un rey.) He ahí el verdadero "matrimonio por amor" moderno: el matrimonio con la pasión.

Pero inmediatamente aparece una ansiedad entre los allegados (o en el público): ¿El amante satisfecho, va a amar a esta Iseo una vez casado? ¿Es deseable una nostalgia amada, una vez obtenida?

Porque Iseo siempre es la extranjera, la extrañeza misma en la mujer, todo lo que hay de eternamente huidizo, evanescente, casi hostil en un ser, lo que invita a la persecución y que despierta la avidez de poseer, más deliciosa que toda posesión en el corazón del hombre prisionero del mito. Es la mujer-de-la-cual-se-está-separado: se la pierde al poseerla.

1 El título de la novela de Max Brod, "Die Frau der man sicht sen" (la mujer que se desea, la mujer de nuestra nostalgia) es la mejor definición de Iseo. El amor-pasión quiere la Princesa *lejana* mientras que el amor cristiano quiere "el prójimo".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Empieza entonces una nueva "pasión". Se ingenian en renovar el obstáculo y la lucha. Imaginan distinta la mujer que tienen en los brazos, la disfrazan y la alejan en sueños, se encarnizan en extraviar los sentimientos que se anudan en una devoción quieta y excesivamente serena. Porque hay que re-crear obstáculos para poder desear de nuevo y para exaltar este deseo a las proporciones de una pasión consciente, intensa, infinitamente interesante... Ahora bien, únicamente el dolor hace la pasión consciente y, por esto, nos deleitamos en padecer y en hacer padecer. Cuando Tristán lleva a Iseo al bosque, donde nada se opone a su unión, el genio de la pasión pone entre sus cuerpos una espada desnuda. Descendamos algunos siglos y toda la escala que va del heroísmo religioso a la confusión sin grandeza en que se debaten los hombres del tiempo profano: en lugar de la espada del caballero, entre el burgués y su esposa está el ensueño cazurro del marido que ya no puede desear a su mujer sin imaginarla como amante. (Balzac da ya la receta en su *Fisiología del Matrimonio)*. Una literatura novelesca innumerable y repugnante nos pinta este tipo de marido que teme la "mediocridad", la rutina, los lazos legítimos en que la mujer pierde su "atractivo" porque ya no hay obstáculos entre ella y él. Lastimosas victorias de un mito cuyo horizonte místico se ha ido estrechando desde hace tiempo. Para Tristán, Iseo no era otra cosa que el símbolo del Deseo luminoso: su más-allá era la muerte divinizadora, liberadora de los lazos terrestres. Pero para quien el mito viene a atormentar sin revelarle su secreto, no hay un más allá de la pasión sino en una nueva pasión —en el nuevo tormento de la persecución de apariencias siempre huidizas. Residía en la naturaleza esencial de la pasión mística *sin fin*— y por esto la pasión se separa de los ritmos del deseo carnal: pero mientras para Tristán el infintio es la eternidad sin retorno donde la conciencia dolorosa se desvanece — para el moderno no es ya sino el retorno sempiterno de un ardor constantemente decepcionado.

El mito describía una fatalidad cuyas víctimas no podrían librarse sino escapando al mundo infinito. Pero la pasión llamada "fatal" —esta es la coartada— en la que los modernos se complacen, ni tan solo sabe ser *fiel,* puesto que no tiene como fin la trascendencia. Acaba, una tras otra, con todas las ilusiones que le proponen diversos objetos, demasiado fáciles de asir. En lugar de llevar a la muerte, acaba en la infidelidad. ¿Quién no siente la degeneración de un Tristán que tiene *varias* Iseo? Ahora bien, no es conveniente acusarlo porque es víctima

http://www.esnips.com/web/Linotipo

de un orden social en el cual los obstáculos han degenerado. Ceden con excesiva rapidez, ceden antes de que la experiencia haya terminado. Hay que empezar de nuevo sin cesar esta ascensión del alma dirigida contra el mundo. Pero entonces el Tristán moderno se desliza hacia el tipo contrario, hacia el Don Juan, el hombre de los amores sucesivos. Las categorías se destruyen, y la aventura ni tan sólo es ejemplar.

Unicamente el Don Juan místico escapa a esta consumación. Pero Don Juan no conocía a Iseo, ni con pasión inaccesible, ni en el pasado, ni en el porvenir, ni con voluptuosos desgarramientos. Vive siempre en lo inmediato y jamás tiene tiempo para amar —esperar y acordarse— y nada de lo que desea le resiste puesto que no *ama* lo que le resiste.

¡Amar, en el sentido de la pasión, es entonces lo contrario de vivir! Es un empobrecimiento del ser, una ascesis sin más allá, una impotencia para amar el presente sin imaginárselo como ausente, una huída sin fin ante la posesión.

Ante esta luz que proyecta el conocimiento del mito primitivo sobre nuestra psicología, el éxito de la novela y de la película aparecen como los signos ciertos de una decadencia de la persona en los modernos, y de una especie de enfermedad del ser. Casi todas las complicaciones que sirven de intrigas a nuestros autores se reducen a un monótono esquema de astucias de la pasión para "entretenerse" —astucias de una pasión débil para inventar obstáculos más *secretos*. Piénsese en la psicología de los celos que invade nuestros análisis; celos deseados, provocados, solapadamente favorecidos y no solamente en el otro —la coquetería es un poco simple— sino que se llega a desear que el ser amado sea infiel para poder perseguirlo nuevamente, y sentir de nuevo el amor en sí . . . Todo esto significa una vez más que el mito de los amantes "enajenados" ha degenerado al perder su mística. La enajenación no es más que una sensación, —a nada conduce—. Cae y recae sin cesar en el mundo de la comparación que es el mundo de los celos". "Hombres y mujeres, después de pasar su umbral, sufren de celos", dice un poema Thibetano [1]. Porque al pasar "el umbral", al salir de su propio ser y del presente, tal como les es dado, incapaces de aceptar al otro tal como es, porque habría que aceptarlo de antemano, no ven por doquiera sino cosas deseables, cualidades de que se ven privados y motivos de comparaciones que siempre se inclinan en detrimento suyo. El marido sufre por

1 El "Dict de Padma".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la belleza que percibe en las otras mujeres, y que la suya no posee (aun cuando todos la juzguen la más bella). Es porque ya no sabe poseer ni amar lo que tiene en realidad. Ha perdido la única cosa necesaria: el sentido de la fidelidad. La fidelidad, en efecto, es la aceptación de un ser limitado y real que escoge no como pretexto para ensalzarse o como "objeto de contemplación", sino como una existencia incomparable y autónoma a su lado, una existencia de amor *activo*.

No pretendo por esto atacar la pasión: me limito a describirla y a "relatarla", sabiendo muy bien que no convencerá ni a una sola víctima del mito profanado. Pero era necesario hacer ver, mediante algunos rasgos, *cómo* esta pasión desarrolla un cierto número de fatalidades psicológicas cuyos efectos no se pueden discutir. Lo mismo si somos partidarios de la una que de la otra, tenemos que admitir que *la pasión arruina la idea misma del matrimonio en una época en que se intenta* fundar precisamente el matrimonio sobre los valores elaborados por una ética de la pasión.

Sería ciertamente excesivo estimar que la mayoría de nuestros contemporáneos son presas del delirio de Tristán. Pocos tienen suficiente sed para beber el filtro y menos todavía son los escogidos por el destino para sucumbir en el tormento ejemplar. Pero todos o casi todos sueñan o desvarían. Pero por borrosa y ajada que esté la señal del mito primitivo, existe el secreto de la inquietud que atormenta a las parejas hoy en día. Nada repugna tanto a un espíritu moderno como la idea de una limitación asumida voluntariamente; y nada la alaga tanto como el espejismo de exceso infinito mantenido por el recuerdo del mito. La ambición de los análisis precedentes se reduce a un intento de *adquirir clara conciencia* de la naturaleza del fenómeno: pero veo que me han conducido hasta los límites de la falta de cortesía: queremos demasiado nuestras ilusiones para sufrir tan sólo que nos sean mencionadas...

4.—De la anarquía al eugenismo.

Sin embargo, la permanente anarquía que representa el matrimonio moderno fundado —por antífrasis— sobre los restos del mito, lleva consigo amenazas evidentemente intolerables para todo orden *social*, cualquiera que éste sea. (Y ni tan sólo habla del peligro espiritual que la ética de la evasión, nacida del mito, hace correr a la persona). De ahí las múltiples tentativas de "restauración" del matrimonio a que asistimos desde la guerra.

Las Iglesias realizan un honroso esfuerzo de reedificación de la institución y de los deberes morales que implica [1]. Los humanistas repiten los argumentos de un Goethe o de un Engels en favor del matrimonio: según el primero, hay que ver en él la gran conquista de la cultura occidental, y el fundamento sólido de toda vida personal; según el segundo, la unión monogámica es la forma más racional de las relaciones entre los sexos en una sociedad liberada de las coacciones de clases y de moneda. Otros, en fin, se esfuerzan en fundar una ciencia de las relaciones conyugales. Jung analiza el "conflicto psicológico" y las "neurosis" que podrían estar en el origen del mal. (De donde se deduce que la medicina mental lo curaría todo). Van de Velde o Hirschfeld hallan el remedio en un conocimiento más exacto y más ampliamente vulgarizado de los fenómenos sexuales.

La abundancia misma de estas investigaciones [2] y de estas recetas me hacen escéptico por lo que a su eficacia se refiere: revelan la ex-

1 La encíclica "Casti connubi" ha contestado a la decisión de los obispos anglicanos llamada de Lambeth. Los congresos ecuménicos de Estocolmo y de Oxford (todas las iglesias no romanas) también han tratado el problema.

2 Sería curioso volver a encontrar quién es el autor —evidentemente moderno— que ha hablado antes que nadie del problema sexual. ¿Acaso Fourier? ¿O Proudhon?

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tensión del desastre, sin aportar los elementos de una revolución a su altura. Sorprende constatar, además, que todos estos sabios autores dedican algunas líneas al elogio de la pasión o, por lo menos, quieren dar la impresión de tolerarla: por razones demasiado fáciles de concebir temen atacar al lector en sus creencias más íntimas y más sólidamente ancladas. Temen aparecer como "puritanos". Se esfuerzan por tomar parte en el fuego, y llegan a veces a la paradoja de presentar la pasión amorosa como la coronación de un himeneo idealmente realizado (según las recetas). Nadie, que yo sepa, se ha atrevido aún a decir que el amor *tal como lo imaginan* es la negación pura y simple del matrimonio que sobre él se pretende fundar. Porque no se sabe exactamente qué es el amor-pasión, ni de dónde viene ni adónde va. Sienten que hay algo de inquietante, pero temen al combatirlo hablar como filisteos. (¡Lo que fatalmente se produciría!) Así, con una fingida ligereza se pasa por alto el problema fundamental. "Hay que hacerse leer y ganar la confianza; no se puede remontar la corriente de toda la época; la pasión ha existido siempre y siempre existirá. Nosotros no somos Don Quijote..." ¡Ya lo creo! Precisamente por esto no haréis nada serio. Y como, sin embargo, *es necesario* hacer algo, el único problema que se plantea al historiador, al sociólogo, es el de conocer *qué mecanismo* va a ponerse en marcha para restablecer la situación — o qué reflejo colectivo.

Dos ejemplos de gran envergadura nos indican un tipo de contestación, una solución acaso inevitable.

La Rusia de la Revolución conoció un "desencadenamiento" sexual de la juventud que estamos tentados de juzgar sin precedente en nuestra historia europea [1]. Por lo que se refiere al matrimonio, fué barrido durante el período de los soviets. La moral de los estudiantes nihilistas o románticos, que inspiraba a los jóvenes jefes bolcheviques se expresó en realidad por una generación de la unión libre, del aborto, del abandono de los niños: en resumen, de todo lo que se creía contrario a los prejuicios reaccionarios que se figuraban, muy erróneamente, mante-

1 En realidad fenómenos análogos afectaron ciertas juventudes de los países burgueses después de la guerra. La diferencia está en que en Rusia se "proclamaban" principios emancipados: que en los demás pueblos se limitaban a vivir...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

nidos por el capitalismo. En una famosa carta dirigida por Lenin a la camarada Zetkin, el jefe describe este desastre de las costumbres y protesta con toda la energía de un "revolucionario profesional" —es decir, puritano—, contra esta anarquía sexual que califica como de "pequeña burguesía". (No se ignora el sentido marxista de la expresión).

Veinte años más tarde el "enderezamiento de las costumbres" se realizó, no gracias a algunos sobresaltos virtuosos o a la iniciativa filantrópica, sino a la iniciativa de una dictadura que tenía conciencia de las condiciones de su duración. Stalin se asignó como fin próximo, rehacer los cuadros de la nación. Porque sin ellos la economía peligraba y la "defensa nacional" no podía organizarse sin un constante recurso a la pasión de los primeros revolucionarios; y ésta era precisamente la pasión que se pretendía "liquidar". De ahí la absoluta necesidad de restaurar las bases sociales, es decir, el elemento estático y estabilizador sobre el fundamento capital que es la familia. El mecanismo de la dictadura productiva obligó al Estado llamado socialista a decretar una serie de leyes contra el divorcio (que se hizo mucho más oneroso), contra el aborto y contra el abandono de los niños nacidos fuera del matrimonio. El súbito rigor de estas leyes, el choque psicológico que provocaron, la propaganda y los medios de control policíaco de la vida privada, cambiaron notablemente el ambiente moral de Rusia alrededor del año de 1936 [1]. El matrimonio fué restaurado sobre bases estrictamente utilitarias, colectivistas y eugénicas y en una atmósfera en que los problemas individuales tendían a perder toda especie de dignidad, de legitimidad, de virulencia anarquizante [2].

¿La Alemania de la post-guerra llegó a un estado de anarquía sexual comparable al de la Rusia hasta Stalin? El proceso de ruina de los obstáculos sociales, aunque se hubiese desarrollado sin violencias externas, no había dejado de minar aún más gravemente la ética social de la juventud. La decadencia del mito de la pasión en la patria del romanticismo llevaba consigo consecuencias mucho más complejas que en nuestro país y con apariencias muy heteróclitas. El morboso cinismo de la post-guerra alemana, la *Neue Sachlichkeit* de las vanguardias li-

1 Véase Helena Iswolski, "Mujeres soviéticas".

2 Familia, eugenismo, supresión de la pasión; todo debe ser puesto entre comillas cuando se trata de la U. R. S. S. La disminución vertiginosa de la población obliga a Stalin a una política de natalidad. ¿Quién, empero, puede saber si se aplica? Y, lo repito, sus móviles no son de orden "moral" sino más bien militar.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

terarias y artísticas, la homosexualidad muy generalizada en las asociaciones secretas que preludiaban el hitlerismo, el desencadenamiento sádico de los cuerpos francos en los países bálticos, los denominados crímenes "políticos" ejecutados por ligas de jóvenes, ciertas formas de naturalismo, los "noviazgos de prueba" elevados al rango de costumbre entre los estudiantes, la seriedad conferida a los conflictos pasionales entre "tres" o "cuatro" —renovados de la *Lucinda* de Schlegel— son signos del pánico sexual provocado por la decadencia de las coacciones matrimoniales y del mito del amor mortal. Se ve ya aflorar el fondo de desesperación de la íntima anarquía que supone toda moral de la "felicidad" estrictamente individual.

Ahora bien, la dictadura hitleriana, por el hecho de querer fundarse sobre una base racista y militar, tenía como tarea principal reparar esta crisis de las costumbres. Se esforzó por oponer al ideal anti-social de "felicidad" y de "vida arriesgada" un ideal colectivista. *Gemeinnutz geht vor Eigennutz!* El bien común domina sobre el bien particular. Y por todos los medios espectaculares, pedagógicos, y aun religiosos, se realizó la enorme transferencia (de que hablaba en el libro IV) que consiste en dar como solo objeto legítimo de la pasión la idea de Nación simbolizada por el Führer.

Se quita su aureola romántica a la mujer, se la reduce a su función matrimonial: parir niños, educarlos luego hasta que el Partido se encargue de ellos (es decir, durante cuatro o cinco años). De ahí se pasa a costumbres de orden eugénico. Se abre una "escuela de novias" para futuras mujeres de los S.S. (Schutz Staffen: pelotones de protección del régimen, tropa seleccionada que encarna el ideal social). Estas mujeres tienen que ser rubias, de sangre aria y medir por lo menos 1 m. 73. Así, el "tipo de mujer" se halla prescrito no por inconscientes recuerdos ni por modas extranjeras, sino por la sección de científicos del ministerio de propaganda. En 1938 se instituyen escuelas análogas para todas las mujeres alemanas y dentro de poco es de esperar que las harán obligatorias. No queda duda sobre el fin último de la empresa: se llegarán a autorizar solamente las uniones contraídas sobre una base eugénica, según ciertos criterios estadísticos: sociales, raciales, fisiológicos, rigurosamente independientes de los "gustos" individuales, es decir, de las pasiones. "Ficha matrimonial" para todos. Entonces la ciencia matrimonial encontrará su justa aplicación en el espíritu de Li-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

curgo y de Esparta: se convertirá en uno de los capítulos de la preparación militar [1].

Así quedan tres hipótesis posibles.

Es posible que dentro de veinte o cien años se transformen las condiciones externas indispensables para la reconstitución del mito. La pasión oficialmente limitada, descalificada y definida como simple deficiencia social (o sabotaje), tendrá que expresarse en un lenguaje simbólico (esotérico y de apariencias tranquilizadoras), los elementos plásticos, militares y sagrados que hoy en día le faltan. Su dialética mortal podrá *remedar* de nuevo intrigas éticas o políticas. Y la aventura recomenzará su marcha en una tensión incalculablemente más fuerte que la que se instituyó en el siglo XII.

Pero la eventualidad de la guerra, es decir, de una descarga pasional al nivel colectivo y nacional, parece hoy poco probable.

Se puede imaginar, en fin, que la práctica forzada del eugenismo *tendrá éxito* donde todas nuestras morales fracasaron llevando consigo la efectiva abolición de una necesidad "espiritual" y por lo tanto artificial, de la pasión. Entonces el cielo del amor cortesano se habrá cerrado. La Europa de la pasión habrá vivido su vida. Un nuevo Occidente, imprevisible, nacerá en los laboratorios.

1 Después de escribir esto, los acontecimientos se precipitan. En Berlín: Los del 6 de julio de 1938 decretando, entre otras cosas que los matrimonios serán, desde ahora, contractados "en nombre del Estado" (socialización). En Roma: medidas draconianas contra los solteros de más de 25 años; se les va a expulsar de todas las ciudades de más de 5.000 habitantes.

LIBRO SEPTIMO

EL AMOR ACCION O DE LA FIDELIDAD

1.—Necesidad de una decisión.

En el momento en que esta obra toca a su fin, parece que se me escapa todavía su más secreta finalidad. Juzgaráse insólita la afirmación. Presiento empero razones suficientemente profundas para consentirla. He querido describir la pasión como una entidad histórica nacida en un tiempo, y en lugares determinados, bajo astros de curso calculable. He creído discernir el secreto de su mito. El descubrimiento no es deleznable. ¿Pero acaso puede describirse la pasión? No se describe una forma de existencia sin participar en ella, ni siquiera por una reacción contraria a la decisión de que ha nacido. Y para decirlo todo, ignoro aún si puede tener un sentido aprobar o rechazar la pasión. Cuán vana sería la actitud intelectual que se definiera a sí misma como una condenación de la pasión: basta, para darse cuenta, observar que la pasión, cualquiera que sea, ni puede ni quiere "tener razón". Siempre se tiene razón contra ella, desde el momento en que se habla de razón. Porque el hombre de la pasión es precisamente aquel que ha escogido estar en el error, a la vista de todo el mundo. Y en este gran error, irrevocable, que significa la elección de la muerte contra la vida.

¿Cómo escapar al demonio que fijamos? Para atacar la pasión en el amor habría que desarrollar una violencia espiritual que matara más y mejor que la pasión de amor por lo menos la de la ortodoxia contra la herejía primitiva; pero, sin duda, más agresiva aún, puesto que ya no se trata de recurrir al brazo secular. (Sin contar que la Cruzada, en suma, fué un fracaso del que la pasión supo aprovecharse.) Porque antes y después de todo, en el origen y en el fin de la pasión, no hay un error sobre el hombre o sobre Dios —no hay *a fortiori* un error

http://www.esnips.com/web/Linotipo

moral— sino una decisión fundamental del hombre que quiere ser su propio dios.[1] La pasión arde en nuestro corazón tan pronto como la serpiente de sangre fría —el puro cinismo— insinúa su promesa eternamente burlada: *eritis sicut dei.*

Infinita ingenuidad del moralista que pretendía apartar al hombre de esta vida moral, divinizadora, "probándole" que acababa en su perdición. ¡Oponiéndole todas las razones de la tierra, y los consejos de todas nuestras artes de *vivir*, cuando la tierra es la despreciada y la vida la falta que hay que redimir! Pero de lo que se trata, de lo que únicamente se trata para quien quiere sobrepasar la pasión es de matar al hombre antes de que se mate y matarlo de una manera distinta de como quiere serlo. De esto solo se trata, para quien quiere sobrepasar la pasión.

Por lo que se refiere a esterilizar el medio cultural en donde la pasión hunde sus raíces es probable que el Estado se encargue de ello: esta es su higiene. Existen todas las razones para prever una época en que terapéutica y soteriología (leyes de la higiene y doctrina de la salvación) se confundan. ¡Al parecer de los hombres la curación de nuestras pasiones vendrá del Estado, este salvador anónimo que asumirá el peso de todas nuestras culpas y de la culpa inicial del vivir, para glorificarlas en la guerra en nombre de la inocencia y del pueblo!

Pero para mí, aquí y ahora, el problema no tiene escapatoria en el tiempo futuro.

Si acaso no es posible para un hombre —para un hombre determinado— conocer sus propios deseos y sondear en verdad sus más secretas preferencias, puede, por lo menos, conocer sus acciones y reconocer por sus efectos las decisiones que ha arriesgado. Así pues voy a intentar ahora una decisión enteramente personal e inmediata, tal como la reconozco en mi vida. Y lo que propongo no es, en modo alguno, una solución. Porque además de que probablemente tal solución no existe, si existiera, sería solamente para mí: no nos decidimos jamás sino por nuestra cuenta, — y el resto es indiscreción. Pero no podía escribir un libro entero sobre la pasión sin *acabar* mi descripción por este rasgo que la sitúa por fin, no en la abstracción donde la pasión no puede existir —y en cuyo caso hablar de ello no es más que una farsa— sino en la elección que determina una existencia.

1 Me mantengo en el caso-límite del *Tristán*. Hay casos de pasión en el matrimonio cristiano; y estados de matrimonio dentro de la pasión...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

2.—Crítica del matrimonio.

Además de que no encuentro razón contra la pasión, me parece, en segundo lugar, que la razón no es mucho más eficaz para legitimar el matrimonio; y que los más diversos argumentos que los mejores espíritus le oponen, quedan como *absolutamente* válidos.

En todos los tiempos, las razones del filisteo se sienten más o menos culpables ante las ironías de los románticos. Pero son puestas en fuga por la simple veracidad. La famosa "paz del hogar" no existe sino en el nivel de una cierta elocuencia media, política, burguesa o edificante. El mismo Tolstoi la describe como un infierno. ¡Y le doy amplio crédito! Puesto que los humanos de ambos sexos, tomados uno por uno, son generalmente unos bribones, ¿por qué tendrían que convertirse en ángeles una vez unidos? ¿Ignórase la realidad o es que no se tiene nada más serio que decir? ¡Empujad la primera puerta que se presente! Este silencio que la esposa debe mantener en torno al valeroso trabajador que vuelve por la noche, abrumado, a templarse de nuevo en la paz familiar pasa, nueve veces sobre diez, de la agitación de las pequeñas cuitas a la vociferación más delirante. Si registráramos en un disco, al azar, una de estas "tranquilas" conversaciones que recrean el "hogar doméstico" de un burgués o de un obrero: la censura, por una vez, estaría justificada...

Sí. Tienen razón los románticos y también los realistas; y también la tienen los clérigos cuando declaran, en nombre de su vocación, que hay que escoger entre criar libros o niños: *aut liberi aut libri* decía Nietzsche.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y Kierkegaard tiene más razón que todos juntos, este Kierkegaard que exalta primeramente la pasión, como el valor supremo del "estadio estético" de la vida; luego la sobrepasa al exaltar el matrimonio, supremo valor del "estadio ético" (es la "plenitud del tiempo"): Mas tarde, en fin, condena este matrimonio, supremo obstáculo del "estadio religioso", puesto que nos ata al tiempo, precisamente cuando la fe quiere la eternidad! ¿Qué contestar a este hombre, que él no haya dicho mejor? Ha sabido elogiar al filisteo y al romántico y darles razón hasta el punto de causarles vergüenza por haber dudado, a veces, de sí mismo; pero no aplasta al fin tan sólo, a este filisteo que se contenta con casarse con la viuda del cervecero, o a este joven loco que ama a la hija del rey, sino también al hombre piadoso que estimaba que la religión tiene que ser un amor feliz, un matrimonio con su propia virtud. Porque el amor del pecador hacia Dios es "esencialmente desgraciado" y esta pasión cristiana es la única verdad y todos nuestros "deberes" humanos (la felicidad entre ellos) sólo pueden alejarnos de ella. Kierkegaard condenaba primeramente a los pastores que rechazaban el celibato; después a Lutero y a Calvino, ambos casados; luego a los Padres por haber elogiado el matrimonio: en fin, a San Pablo por haberlo tolerado... (¡Unicamente Cristo vivió como cristiano!) ¿Cómo refutar a este furioso? Vayan los incrédulos a los argumentos de los románticos que valen contra su moralismo; y los creyentes a los argumentos de San Pablo que valen contra su humanismo. ¿Qué dice el Apóstol?

"Pienso que es bueno para el hombre no tocar a la mujer. Sin embargo, para evitar la impudicia, que cada hombre tenga su mujer y que cada mujer tenga su marido... La mujer no tiene autoridad sobre su propio cuerpo; es el marido quien la tiene; e igualmente el marido no tiene autoridad sobre su propio cuerpo; es la mujer quien lo tiene. No os privéis el uno del otro a no ser por común acuerdo por algún tiempo, para dedicaros a la oración: después volved a reuniros por miedo de que Satán no os tiente por vuestra incontinencia. Digo esto por condescendencia y no lo convierto en orden... Que cada uno camine según la parte que Dios le ha dado, según la vocación que haya recibido de Dios... Que cada uno, hermanos, permanezca ante Dios en el estado en que estaba cuando fué llamado (virgen o casado) ... usando el mundo o no usando de él, porque la figura de este mundo pasa." (I, Cor, 7, 1—32.)

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Y he ahí el golpe de gracia:

"Quien no está casado se inquieta de las cosas del Señor, de los medios de agradar al Señor, y quien está casado se inquieta de las cosas del mundo, de los medios de gustar a su mujer."

(V. 32.)

Todo lo que contra el matrimonio se puede decir es verdad y consecuentemente debe ser dicho, ya desde el punto de vista de los románticos —si hemos de creer a Iseo— ya desde el punto de vista del perfecto clérigo —si se cree en su obra— ya desde el punto de vista puramente espiritual, para los que creen.

Sólo es posible entonces afirmar el matrimonio más allá de las dos primeras críticas y camino de la tercera, es decir, manteniendo sin cesar presente la exigencia inhumana de perfección, como una cuestión perpetua, un aguijón que impida recaer bajo la férula de las objeciones humanas.

Si olvido este más allá del matrimonio y también de todo orden humano, que se llama el Reino de Dios, (donde no habrá maridos ni mujeres), *limito* mi visión y mi esperanza a una perfección relativa, al equilibrio dentro de la imperfección que representa el matrimonio. Entonces si no puedo alcanzarla, no me queda sino la protesta contra mi condición de criatura; por el contrario si lo alcanzo con excesiva facilidad, me convertiré en el filisteo que los románticos denunciaron, o en el hombre moral tomado en las redes sociales, e incapaz desde tal momento, de concebir las verdades "crueles" del espíritu de que habla Nietzsche.

Pero si sé que el Apóstol tiene razón y lo acepto, considero entonces el equilibrio imperfecto del matrimonio en una perspectiva abierta y en espera —feliz o infeliz— de lo perfecto. Sé que intento una empresa *loca* (¡y al mismo tiempo muy natural!) para vivir lo perfecto dentro de la imperfección. Sé, sin embargo, que este esfuerzo lleva consigo una verdad imperturbable si atestigua sin cesar en favor de lo que trasciende a todo resultado, aun excelente.

3.—El matrimonio como decisión.

Si pensamos en lo que significa escoger una mujer *para toda la vida* llegamos a esta conclusión: escoger a una mujer es apostar.

Ahora bien, la sabiduría popular y burguesa recomienda al joven que "reflexione" antes de tomar una decisión: la mantiene así en la ilusión de que la elección de una mujer depende de un cierto número de razones que es posible sopesar. Este error del buen sentido es enteramente burdo. Por más que intentemos poner, desde un principio, todas las posibilidades de nuestro lado —suponiendo que la vida deje tiempo para calcular— jamás podremos prever nuestra futura evolución y menos aún la de la esposa escogida, menos aún la de la pareja formada. Los factores que están en juego son demasiado heteróclitos. Suponiendo que se pudieran calcular en el presente (como si su número fuese finito) que se dispusiera de una ciencia de lo humano que conociera los valores y que hiciera evidente sus jerarquías, aun así, no se podría prever el fin de una unión formada conociendo las *causas*. Han sido necesarios milenios —se nos dice— para que la naturaleza seleccionara las especies que nos parecen adaptadas. ¡Y nosotros tenemos la pretensión de resolver, súbitamente, en una sola vida, el problema de la adaptación de dos seres físicos y morales altamente organizados! (Y a pesar de todo, el mal casado obedece a esta utopía sin saberlo cuando se persuade de que un segundo o un tercer ensayo le aproximará notablemente a su "felicidad" cuando todo nos muestra que cien mil ensayos no bastarían todavía para constituir los primeros elementos, balbucientes y empíricos aún, de una ciencia del "matrimonio feliz"). Hay que reconocerlo honestamente: el problema que nos plantea la

http://www.esnips.com/web/Linotipo

necesidad práctica del matrimonio aparece tanto más insoluble cuanto más se quiere "resolverlo" en el sentido racional de este término.

Ciertamente hay sofismas en mis razonamientos: porque normalmente todo ocurre como si la felicidad de los esposos dependiera en realidad de un número finito de factores: carácter, belleza, fortuna, rango social... Pero por poco que se precisen las exigencias individuales [1], estos datos externos pierden importancia y los imponderables se hacen decisivos. El sofisma está entonces del lado del buen sentido, que recomienda una elección madurada y razonada, según criterios impersonales.

Pero, en fin, lo más grave no es el error lógico sino el error moral que éste supone. Cuando se incita a los novios a que calculen sus probabilidades de felicidad, se desvía su atención del problema propiamente ético. Al intentar reducir o disimular el carácter de apuesta que reviste objetivamente una elección de este tipo, se hace creer que todo se reduce a una sabiduría, a un saber, y no a una *decisión*. Y como este saber no puede ser sino imperfecto y provisional, debiera ser completado por una garantía. Y la única garantía concebible está en la fuerza de la decisión, gracias a la cual nos comprometemos para toda la vida "pase lo que pase". Pero precisamente esta decisión como tal parece secundaria o superflua en la medida en que nos damos cuenta de que se trata ante todo de cálculo.

De donde concluyo que estaría más de acuerdo con la esencia del matrimonio, enseñar a los jóvenes que su elección depende siempre de una especie de arbitrariedad, cuyas consecuencias, felices o no, se compromete a asumir. No hago un elogio de la "testarudez" porque mientras se pueda calcular creo que es estúpido dejar de hacerlo. Pero digo que la garantía de una unión no reside jamás en sus apariencias. Está en el acaecimiento irracional de una decisión tomada a despecho de todo, y que funda una nueva existencia, al iniciar un nuevo riesgo.

Suprimamos toda mala comprensión: irracional no significa en modo alguno sentimental.

1 Cuanto más se aleja uno de la *especie* para acercarse a la *persona*, más *singular* se hace la elección. A esta personalización del ser amado corresponde, por otra parte una especificación creciente del instinto, a medida que el hombre se hace más viril: es el argumento del doctor Marañón en pro de la monogamia.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Escoger una mujer para convertirla en su esposa, no es decir a una señorita: "Usted es el ideal de mis sueños, usted satisface y sobrepasa mis deseos. Usted es la bella y deseable Iseo —con una dote adecuada— y yo quiero ser su Tristán." Esto sería mentir y nada duradero puede fundarse sobre la mentira. Nadie en el mundo puede satisfacernos. ¡Apenas satisfecho, me convertiría en otro! Escoger una mujer para hacerla su esposa, es decir, a una señorita: "Quiero vivir con usted tal como es". Porque esto en verdad significa: "a usted la escojo para *compartir* mi vida y he ahí la única *prueba* de que la quiero".

(En verdad, para decir: ¡No es más que eso!, como dirán muchos jóvenes que esperan, gracias al mito, no sé qué arrebatos divinos, hay que haber conocido muy poca soledad y muy poca angustia solitaria.)

Unicamente una decisión de este tipo, irracional y no sentimental, sobria y sin cinismo alguno, puede servir de punto de partida para una fidelidad real; y no digo una receta de "fidelidad" sino más bien una fidelidad posible por no estar comprometida, en su germen, por un cálculo forzosamente inexacto.

4.—Sobre la fidelidad.

Se falsea la ética del matrimonio al hacer de la promesa de fidelidad un problema, cuando el problema no debiera plantearse sino *a partir* de esta promesa, considerada como absoluta. La problemática del matrimonio no reside en el *cur* sino en el *quomodo*. "La ética no empieza, dice Kierkegaard, por una ignorancia que habría que transformar en saber, sino en un saber que exige su realización."

Lo problemático no es el compromiso sino las consecuencias que lleva consigo. (Del mismo modo se falsea la Teología al partir del "problema de Dios", exactamente como si no se creyera—cuando el único problema *verdadero* está en saber cómo obedecerle).

Porque la fidelidad o no es—o como todo lo que tiene una posibilidad de grandeza, no tiene razones (¡como la pasión!).

Los moralistas y ciertos sociólogos han intentado probar que la monogamia es natural y además saludable. Se discurre hasta el infinito. Y esta discusión será de las más sutiles desde el momento en que los hombres se guíen por la razón y el interés cuando ya no tengan pasión, cuando dejen de preferir el error como tal, cuando dejen de merecer este inquietante nombre de hombres en su sentido actual.

Porque para todos los del siglo presente la fidelidad se define como la menos natural de las virtudes y como la más desventajosa para la "Felicidad". Ante sus ojos y en su lenguaje la fidelidad conyugal es "el triunfo de un esfuerzo inhumano"; su reivindicación fundamental. su religión de la Vida, se opone diametralmente a ella. Consideran la fidelidad como una disciplina impuesta (a los humores y deseos espontáneos) por una decisión absurda y cruel, o como una prudente absten-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ción... O ven también en ella el efecto de una impotencia para vivir ampliamente, de un gusto mezquino hacia el "confort" y el conformismo, de un defecto de imaginación; de una despreciable timidez, de una falta de imaginación; de un cálculo sórdido de intereses... La costumbre de los modernos, su naturaleza adquirida, es la de explotar cada situación hasta el máximo y por sí misma, sin referirse a nada más que "juzgue" y "mida" el gozo que saca de ella. Solamente un respeto adquirido hacia el orden social sostiene aún, de hecho, la idea de la fidelidad. Pero el obstáculo no es serio, se burla por todos lados. Véanse las excusas invocadas por el marido que engaña a su mujer; dice a veces: "No tiene importancia, nada cambia en nuestras relaciones, es pasajero, un error sin consecuencias". Y después: "Es tan vital para mí, tanto más importante que nuestras pequeñas morales y garantías de fidelidad burguesa". No hay, como vimos,[1] una contradicción profunda entre el cinismo y la tragedia romántica. En ambos casos trátase de *evadirse* fuera de todo compromiso concreto considerado como una odiosa limitación.

Renunciando de una vez a toda apología racionalista o hedonista, no hablaré sino de una fidelidad observada en *virtud del absurdo*, porque uno se ha comprometido a ella y es un hecho absoluto sobre el cual se funda la persona misma de los esposos.

Es necesario ver que esta fidelidad está contra la corriente de los valores que casi todos veneran hoy en día. Representa el más profundo *no-conformismo*. Niega la común creencia en el valor revelador de lo espontáneo y la multiplicidad de las experiencias. Niega que el ser amado tenga que reunir para permanecer amable, el más gran *número* de cualidades posibles. Niega que el fin de la fidelidad sea la felicidad. Afirma escandalosamente que la obediencia ante todo y, en segundo lugar, la voluntad, tienen que hacer una obra. Porque la fidelidad no es en modo alguno una especie de conservadurismo. Es más bien una construcción. Tan "absurda" por lo menos como la pasión se distingue empero de ésta por un constante negarse a padecer sus sueños, por una constante necesidad de actuar para ser amado, por un constante dominio sobre lo real que intenta dominar y jamás rehuir.

1 Puesto que la picardía no es, como la pasión, más que una evasión fuera de lo real, una manera de idealizar.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Digo que tal fidelidad funda a la persona, porque la persona se manifiesta como una obra en el más amplio sentido del término. Se edifica al modo de una obra gracias a una obra y bajo las mismas condiciones: la primera de las cuales es la fidelidad hacia algo que no era y que se crea.

Persona, obra y fidelidad: las tres palabras no pueden ser separadas ni concebidas aisladamente y las tres suponen una decisión, [1] una actitud fundamental de creador.

Así, en la vida modesta, la promesa de fidelidad introduce una probabilidad de ser obra, y de elevarse al plano de la persona. (A condición naturalmente de que esta promesa no se haga por "razones" que uno puede repudiar un día, cuando dejen de parecer razonables. Si la promesa de matrimonio es el tipo mismo del acto serio, lo es en la medida en que se hace de una vez. Unicamente lo irrevocable es serio.) Toda vida, por desfavorecida que sea, mantiene su inmediata posibilidad de grandeza y puede realizarse en la fidelidad "absurda": decir no, aun cuando tuviera todas las razones del mundo para decir que sí, a esta pasión deslumbrante; decir no en virtud del absurdo de una antigua promesa, de una humana sinrazón, de una razón de fe, de una promesa hecha a Dios, asegurada por Dios... Y tal vez más tarde, el hombre descubre que la locura del sacrificio consentido era la mayor cordura; y que la felicidad a que renunció le es devuelta como Isaac fué devuelto a Abraham. ¡Pero *entonces* ni soñaba con ello! Y también es posible que nada compense la pérdida, estamos ahora en un orden de magnitud donde nuestras medidas y nuestras equivalencias no valen ya.

Pero ¿sabemos aún imaginar una grandeza que nada tenga de romántico? ¿y que sea lo contrario de un ardor exaltado? La fidelidad de que hablo es una locura pero la más sobria y cotidiana de las locuras. *Una locura de sobriedad que imita bastante bien a la razón* — y no un heroísmo ni un desafío sino una paciente y tierna aplicación.

Lo contrario absoluto de toda literatura, de todo lirismo en el sentido moderno de estas palabras.

1 Empleo este término en el sentido activo y literal, por oposición al sentido que se ha hecho más corriente de "prejuicio".

Esta explicación que el autor nos da, nos ha inducido a traducir el término "parti pris" francés, por la palabra castellana, "decisión", y no por la que más comunmente le corresponde, de "prejuicio". (N. del T).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

No todo está claro, sin embargo. ¡Tristán es fiel! Y toda verdadera pasión es fiel. (Para no decir nada de las sucesivas fidelidades de nuestros sucesivos "enlaces" y de todos los Tristanes que en realidad no son más que Don Juanes moderados.) ¿Dónde está pues la diferencia? ¿Y el marido fiel, no será simplemente quien ha reconocido en su mujer a una Iseo?

Recordemos a la "joven deslumbrante" que, cuando el amante de la leyenda maniquea ha atravesado las grandes pruebas de la iniciación, le acoge con estas palabras: "Yo soy tú mismo". Lo mismo en la fidelidad del mito y de Tristán. Es un narcisismo mítico que, naturalmente, se ignora y cree ser un verdadero amor para el otro. El análisis de las leyendas cortesanas nos ha revelado que Tristán no ama a Iseo sino al amor mismo y más allá de este amor, la muerte, es decir, la única salvación del yo culpable y esclavo, Tristán no es fiel a una promesa, ni a este ser simbólico, este bello pretexto que se llama Iseo, sino a su más profunda y secreta pasión. El mito se apodera del "instinto de muerte" inseparable de toda vida creada y lo transfigura al darle un fin esencialmente espiritual. Destruirse, despreciar la propia felicidad es entonces una manera de salvarse y de acceder a una vida superior, el "supremo gozo" de la Iseo agonizante. ¡Fidelidad, que consume la vida, pero que también consume la falta y diviniza el yo purificado, "inocente"!

La "fidelidad apasionada" no ha conservado entre nosotros de estos orígenes místicos más que la ilusión de acceder a una vida más ardiente. Pero el origen de esta pasión deja translucir aún la oscura sobrevivencia de la religión primitiva. Religión anterior a nuestro instinto moderno que conserva el íntimo secreto de la pasión más allá de lo que pueden leer los psicólogos.

"Nuestro compromiso no era para este mundo", escribía Novalis al soñar con su novia perdida. Es la fórmula conmovedora de la fidelidad cortesana; una negación de la vida *sin retorno*. Pero la fidelidad en el matrimonio es, por el contrario, un compromiso enteramente tomado para *este* mundo. A partir de una sinrazón mística (si se quiere) indiferente si no hostil a la felicidad y al instinto vital, exige un retorno al mundo real, mientras que la fidelidad cortesana no signifi-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

caba sino una evasión. En el matrimonio el que ama no da su fidelidad ante todo a sí mismo sino ante todo al otro. Y mientras que la fidelidad de Tristán era una perpetua negación, una voluntad de excluir y de negar la creación en su diversidad, de impedir al mundo que invadiera el alma, la fidelidad de los esposos es la aceptación de la criatura, la voluntad de recibir al otro tal como es, en su íntima singularidad. Insistamos: la fidelidad en el matrimonio no puede ser esta actividad negativa que solemos imaginarnos; no puede ser sino una acción. Contentarse de no engañar a su mujer sería una prueba de indigencia pero no de amor. La fidelidad aspira a mucho más: quiere el bien del ser amado, cuando actúa mediante este bien, crea al prójimo ante sí. Y entonces, por este rodeo a través del otro, el yo llega a la persona, más allá de su propia felicidad. Así la persona de los esposos es una mutua creación en el doble fin del "amor-acción". Lo que negaba el individuo y su natural egoísmo, es lo que edifica a la persona. Se descubrirá en este punto que la fidelidad en el matrimonio es la ley de una nueva vida y no la de la vida natural (sería la poligamia), no tampoco la de la vida para la muerte (Pasión de Tristán).

El amor fiel de Tristán destruye su felicidad y su vida para testificar a favor de la Noche, es decir del yo glorificado. El amor fiel en el matrimonio cristiano atestigua que la voluntad de Dios, aun cuando arruine nuestra felicidad, es saludable.

El amor de Tristán e Iseo era la angustia de ser *dos;* y su fin supremo era la caída en lo ilimitado, en el seno de la Noche donde se borran las formas, las faces, los destinos singulares: "Ni Iseo, ni Tristán, ni nombre alguno que nos separe". ¡Es necesario que el otro deje de ser el otro, es decir, que no sea ya más, para que cese de hacerme sufrir, para que no exista sino "yo-el-mundo"!

Pero el amor del matrimonio es el fin de la angustia, la aceptación del ser limitado, amado porque reclama que le crea y porque se vuelve conmigo hacia el día para atestiguar nuestra alianza.

Una vida aliada a mí para toda la vida, he ahí el milagro del matrimonio. Una vida que no quiere más que mi bien porque se confunde

http://www.esnips.com/web/Linotipo

con el suyo: y si no fuera para toda la vida sería todavía una amenaza (siempre hay una amenaza tal en el intercambio de placer de una "amistad"). Pero ¿cuántos saben la diferencia entre una obsesión que se sufre y un destino que se asume?

5'—Eros salvado por Agape.

Entonces el amor de caridad, el amor cristiano, el Agape, aparece, en fin, en su plena estatura: es la afirmación del ser. Ahora bien, es el Eros, el amor-pasión, el amor pagano el que ha extendido en nuestro mundo occidental el veneno de la ascesis idealista —todo lo que injustamente Nietzsche reprocha al cristianismo. Eros y no Agape es quien ha glorificado nuestro instinto de muerte y quien ha querido "idealizarlo"—. Pero Agape se venga de Eros salvándole. Porque Agape no sabe ni tan siquiera quiere destruir lo que destruye.

"No quiero la muerte del pecador, sino su vida".

Eros se sujeta a la muerte porque quiere exaltar la vida más allá de nuestra condición finita y limitada de criaturas. Así el mismo movimiento que hace que *adoremos* la vida nos precipita en su negación. Es la profunda miseria, la desesperación del Eros, su inexpresable esclavitud: — al expresarla, Agape la libera de ella. Agape sabe que la vida terrestre y temporal no merece ser adorada, ni tan siquiera muerta, pero pide ser aceptada en la obediencia de lo Eterno. Porque después de todo este mundo es donde se juega nustro destino. En la tierra es donde hay que amar y recibir el perdón. Más allá no es la noche divinizadora, sino el Juicio del Creador.

El hombre natural no podía imaginarlo. Estaba pues condenado a creer en el Eros, es decir, a confiarse a su más poderoso deseo, a

http://www.esnips.com/web/Linotipo

pedirle la liberación. Y Eros no podía conducirle sino a la muerte: Pero el hombre que cree en la revelación de Agape, ve que súbitamente se abre el círculo: es liberado por la fe de la religión natural. Ahora *puede* esperar algo más. Sabe que hay otra liberación del pecado.

Y he ahí como Eros es relevado de su función mortal y entregado a su destino. *"Cuando deja de ser un dios, deja de ser un demonio* [1]. Y encuentra de nuevo su justo lugar en la economía provisional de la Creación, de lo humano.

El pagano no podía hacer del Eros sino un dios: era su más fuerte poder, el más peligroso y más misterioso, el más profundamente ligado con el hecho de vivir. Todas las religiones paganas divinizan el Deseo. Todos buscan un apoyo y una salvación en el Deseo que se convierte inmediatamente, y por lo mismo, en el peor enemigo de la vida, la seducción de la Nada. Pero, desde el momento en que el Verbo se hizo carne y nos habló en palabras humanas conocimos este mensaje: no es el hombre quien debe liberarse a sí mismo, Dios es quien *primero lo amó* y se aproximó a él. La salvación no está ya en el más allá siempre más alto, en el interminable ascenso del deseo que consume la vida, sino en el mundo, en la obediencia a la Palabra.

¿Qué tendríamos entonces que temer del deseo? Unicamente esto: que nos aparta de la obediencia. Pero pierde su poderío cuando dejamos de divinizarlo. Y esto es lo que confirma la experiencia de la fidelidad en el matrimonio. Porque esta fidelidad se funda precisamente sobre la repudiación inicial y jurada de "cultivar" las ilusiones de la pasión, de dedicarle un culto secreto y de esperar de ellas un misterioso aumento de la vida.

Intentaré hacerlo comprender por el examen de un hecho conocido. El cristianismo ha proclamado la perfecta igualdad de los sexos, de la manera más precisa:

"La mujer no tiene autoridad sobre su propio cuerpo, el marido es quien la tiene; y del mismo modo, el marido no tiene autoridad sobre su propio cuerpo; es la mujer quien la tiene (I, Cor, 7).

1 Véase el notable ensayo de R. de Pury, *Eros y Agape*, en la colección titulada "Problemas de la sexualidad" (Colección "Presencias"). "Un cristiano puede y debe aceptar a Eros, en tanto que Eros, y no en tanto que Eros sublimado. Eros no es pecado; el pecado está en su sublimación.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Puesto que la mujer es igual al hombre, no puede ser "el fin del hombre" [1]. Al mismo tiempo escapa de la humillación bestial que, tarde o temprano, es el precio de la divinización de la criatura. Pero esta igualdad no debe entenderse en el sentido moderno y reivindicador. Procede del misterio del amor. No es sino el signo y la demostración del triunfo del Agape sobre el Eros. Porque el amor verdaderamente recíproco exige y crea la igualdad entre quienes se aman. Dios manifiesta su amor para con el hombre, exigiendo que éste sea santo como Dios es santo. Y el hombre atestigua su amor a una mujer al tratarla como una persona humana total, — no como una hada de leyenda, semidiosa y semi-bacante, sueño y sexo.

Pero remontémonos desde estas premisas generales a la psicología más concreta de la relación entre iguales. El ejercicio de la fidelidad hacia una mujer acostumbra a considerar a las demás mujeres de manera enteramente nueva, desconocida para el mundo de Eros: como personas y no ya como reflejos u objetos. Este "ejercicio espiritual" desarrolla nuevas facultades de juicio, de posesión de sí y de respeto [2]. Al contrario del hombre erótico, el hombre de la fidelidad ya no intenta ver en la mujer únicamente este cuerpo interesante o deseable, este gesto involuntario o esta expresión fascinadora, sino que presiente apenas tentado, el misterio difícil, y grave de una existencia autónoma, extraña, de una vida total de la cual no ha deseado en verdad, sino un aspecto ilusorio o fugitivo, proyectado acaso únicamente por su ensueño. Así la tentación se disipa desconcertada, en lugar de *hacerse* obsesionante y la fidelidad es garantizada por la lucidez que desarrolla. En la misma proporción se debilita el imperio del mito; y aunque es improbable que jamás se suprima sin dejar trazas en el corazón de un hombre moderno, intoxicado de imágenes, pierde por lo menos su eficacia: ya no es él quien determina la persona.

En otros términos, se podría decir que la fidelidad se garantiza a sí misma contra la infidelidad por el simple hecho de que se acostumbra a no separar ya el deseo del amor. Porque si el deseo va de prisa y sin rumbo, el amor es lento y difícil, compromete realmente

1 Como sin embargo, lo creerá Novalis, renovando la mística cortesana y las viejas tradiciones célticas.

2 ¿En qué consiste en el sentido en que aquí lo considero? En que, en un ser reconocemos la totalidad de una persona. La persona, según la famosa definición kantiana, es lo que no puede ser utilizado por el hombre como una cosa, como un instrumento.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

toda una vida, y no existe nada menos que este compromiso para revelar su verdad. Por esto el hombre que cree en el matrimonio no puede ya creer seriamente en el flechazo y menos aun en la "fatalidad" de la pasión. El flechazo es, sin duda, una leyenda acreditada por el Don Juan, así como la "fatalidad" de la pasión es acreditada por Tristán. Excusa y coartada que no pueden engañar sino a quien quiera engañarse, porque tal es su interés; figuras de retórica novelesca, aceptables bajo este título, pero que sería bastante absurdo confundir con las verdades psicológicas.

Nuestro análisis del mito nos hizo ver por qué *nos gusta creer* en la fatalidad, que es la coartada de la culpabilidad: "No soy yo quien ha cometido la falta, no me daba cuenta, es este poder que actuaba en lugar y en substitución de mi persona". Piadosa mentira [1] del servidor de Eros. ¡De cuántas complacencias secretas se compone una "fatalidad"!

En cuanto al "flechazo", su función es justificar los desvíos de Don Juan. Toda la literatura nos lleva a ver en él una poderosísima naturaleza sensual. Don Juan, el hombre de los "flechazos" y de la vida "tempestuosa", sería una especie de superhombre, un supermacho. Mito de poder indefinido y que domina las contingencias morales. En este caso podemos estar ciertos de que este mito ha nacido de los ensueños de los impotentes. Y, en efecto, la conducta de Don Juan es muy típica de cierta deficiencia sexual. En el estado de fatiga general y sexualmente localizada, el cuerpo se ve conducido a estos bruscos deslices, comparables a los juegos de palabras que obsesionan a un espíritu fatigado: se abandona a estúpidos "ácercamientos". Por el contrario en un estado normal del cuerpo y del espíritu, el riesgo del "flechazo" es casi eliminado. Así, resulta que la monogamia, al normalizar las relaciones sexuales, es la mejor garantía del placer, es decir del Eros puramente carnal, y en nada divinizado [2].

Se objetará entonces que el matrimonio no sería otra cosa que la "tumba del amor". También en este caso naturalmente, es el mito, con su obsesión del amor contrariado quien nos lo hace creer. Más exacto

1 Sobre la relación absolutamente fundamental de la pasión y de la mentira, he insistido ya en páginas anteriores.

2 Repito, sin embargo, que el matrimonio no puede fundarse sobre argumentos de este género. Trátase aquí, simplemente, de un hecho de observación que refuta las creencias corrientes, nacidas del mito de Tristán y de su negativo donjuanesco. Pero esta "razón" es enteramente ineficaz para quien prefiera el mito y quiera creer en las revelaciones de la pasión.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

sería decir con Croce que el "matrimonio es la tumba del amor salvaje" [1] (y más comúnmente del sentimentalismo).

El amor salvaje y natural se manifiesta por la *violación*, prueba de amor entre todos los bárbaros. Pero la violación como la poligamia, reveló que el hombre no está todavía en condiciones de concebir la realidad de la persona de la mujer. Lo cual equivale a decir que todavía no sabe amar. La violación y la poligamia quitan a la mujer sus cualidades de igualdad — reduciéndola a su sexo. El amor salvaje despersonaliza las relaciones humanas. Por el contrario, el hombre que se domina, no lo hace por falta de "pasión" (en el sentido de temperamento) sino que justamente ama, y en virtud de este amor se niega a una violencia que niega y destruye a la persona. Así prueba que quiere el bien del otro. Su egoísmo pasa por el otro. Es preciso admitir que se trata de una seria revolución.

Y ahora podemos sobrepasar la fórmula enteramente negativa y privativa de Croce y definir en fin, el matrimonio como aquella *institución que contiene a la pasión no ya por la moral sino por el amor.*

1 Croce "Etica e Politica".

6.—Las paradojas de Occidente.

Estas notas sobre la pasión y el matrimonio aclaran la oposición fundamental de Eros y Agape es decir, de las dos religiones que se disputan nuestro Occidente.

El conocimiento de este conflicto, de sus orígenes históricos y psicológicos, de su riesgo espiritual, me parece que tiene que llevar consigo la revisión de un cierto número de juicios corrientes en el dominio de la ética ante todo y también en el de la cultura y de su filosofía. Al final de esta obra bastará sin duda destacar el *principio de corrección* que nuestras investigaciones sobre la pasión pueden establecer.

Los Orientales caracterizaban a Europa por la importancia que da a las fuerzas pasionales. Ven en ello la herencia del Cristianismo y el secreto de nuestro dinamismo.

Verdad es que estos tres términos: cristianismo, pasión, dinamismo, corresponden a los tres rasgos dominantes de la psique occidental. De ahí proviene la impresión de evidencia que llevan consigo tales juicios.

Sin embargo, si las conclusiones de nuestro examen del mito cortesano son justas habrá que corregir notablemente este esquema del Occidente cristiano.

En primer lugar, no es el Cristianismo quien da nacimiento a la pasión, sino una herejía de origen oriental que se extiende ante todo por las regiones menos cristianizadas, precisamente donde las religiones paganas tenían aún una vida secreta. El amor-pasión no es el

http://www.esnips.com/web/Linotipo

amor cristiano ni tan siquiera el "súb-producto del cristianismo" o "el cambio de dirección de una fuerza que el cristianismo desveló y orientó hacia Dios" [1]. Es más bien el sub-producto de la religión maniquea. Más exactamente, nació de la complicidad de esta religión con nuestras más viejas creencias y del conflicto de la herejía resultante con la ortodoxia cristiana. Primera corrección de importancia.

Además es urgente recordar que el famoso "dinamismo occidental" procede de dos fuentes distintas.

Si lo que por este término se quiere designar es nuestro delirio guerrero, vimos que históricamente se relaciona de la manera más precisa con la pasión. Del mismo modo que la pasión, el gusto por la guerra procede de una concepción de la vida ardiente que es un disfraz del deseo de la muerte. Dinamismo invertido y autodestructor.

Pero el otro aspecto del dinamismo occidental, es decir, nuestro genio técnico no puede ser, ni por un instante, reducido a la pasión: es una afirmación del valor de las cosas creadas, de la materia, y una aplicación del espíritu al mundo visible. Ni la pasión ni la fe herética de que ha nacido podrían proponerse como fin de nuestras vidas el dominio de la Naturaleza, puesto que éste es el fin y la función original del Demiurgo y la salvación está en escapar de su ley demoniaca [3].

¿Hay que ver en la fuente de este aspecto más o menos real del activismo europeo una especie de temperamento occidental? ¿o alguna influencia indirecta de la ambición definida por el Apóstol *(Romanos* 8) que tendería a restaurar el Cosmos en su ley primitiva, turbada por el pecado? La voluntad cristiana de transformar al pecador en su alma y en su conducta misma ha llevado consigo, en Occidente, la idea de transformar el medio natural, de ahí la técnica. Queda por saber si el Cristianismo, acogido por la India o por China hubiera producido los mismos efectos. Pero la contestación no nos importa en este momento: nos basta notar que los elementos occidentales-cristianos (es decir creadores) del dinamismo europeo, están orientados por una voluntad exactamente contraria a la de la pasión.

1 Leo Ferrero. El problema de la pasión está admirablemente definido por este librito en sus datos actuales, psicológicos. (Ver Apéndice 4).

2 "La idea antigua del trabajo, indigna del hombre libre, se encuentra de nuevo en la caballería", escribe Enrique Pirenne, "Historia de Europa" p. 113 Pero por otras razones. ¡Se concibe!

http://www.esnips.com/web/Linotipo

Lo que induce a error, y lo que en realidad introduce un error fatal en el activismo moderno es la colisión de la guerra y de nuestro genio técnico. A partir de la Revolución, la guerra se hace "nacional" y exige la colaboración de todas las fuerzas creadoras y en particular de la técnica. En este momento es la pasión (guerrera) la que va a convertirse en el principal motor de la investigación mecánica: bien se ha visto desde 1915. Pero esta unión enteramente monstruosa de las fuerzas de la muerte y de las fuerzas creadoras va a desnaturalizar, a la vez, la guerra y el genio técnico. La guerra mecanizada abandona la pasión y la técnica al hacerse mortal, traiciona las ambiciones de que ha nacido. Es posible que el Occidente sucumba a este destino que se ha forjado. Pero es claro que no es el Cristianismo — como lo repiten tantos publicistas — el responsable de la catástrofe. El espíritu catastrófico de Occidente no es cristiano[1]. Es, por el contrario, maniqueo. Es lo que comúnmente ignoran aquellos que asimilan el Cristianismo y Occidente, como si todo el Occidente fuera cristiano. Si Europa sucumbe pues a su genio malo, será por haber cultivado por demasiado tiempo la religión para-cristiana o incluso anti-cristiana de la pasión.

¿Habrá que concluir que la pasión es la *tentación del Occidente?* Si es verdad que no se ha desarrollado en nuestras historias y nuestras culturas, sino a partir de los siglos XII y XIII, y por el impulso decisivo de la herejía medieval, parece claro que nuestras "creencias mortales" nos han venido del Cercano Oriente y del Irán, fuentes seguras de nuestra herejía. Pero se me dirá: estas mismas creencias no han producido los mismos efectos entre los pueblos de Oriente. Pero es que no han encontrado los mismos obstáculos.

Así nuestro destino dramático es el de haber resistido a la pasión con medios predestinados a exaltarla. Tal fué la tentación permanente de donde surgieron nuestras mejores creaciones. Pero lo que produce la vida produce también la muerte. Basta que se cambie un acento para que el dinamismo cambie de signo.

1 Está el Apocalipsis, se dirá. Pero las catástrofes que anuncia representan nuestro castigo y no nuestra liberación. No es la muerte, la desencarnación, la que representa la salvación; sino el acto de la gracia hecho por Dios.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

A fin de cuentas, es en la actitud religiosa de los Occidentales y en la institución más típica de su moral, el matrimonio, donde será posible encontrar con bastante precisión este cambio de acento de que todo depende.

Cierto es que el Occidental cristianizado se distingue profundamente del Oriental por su poder de profundizar el ser creado en lo que tiene de particular. Es todo el secreto de nuestra fidelidad. La sabiduría Oriental busca el conocimiento en la supresión progresiva de lo diverso. Nosotros buscamos la densidad del ser en la persona distinta profundizada sin cesar como tal: "Cuanto más conozcamos las cosas particulares tanto más conoceremos a Dios", dice Espinoza. Esta actitud que define a mi occidente, define al mismo tiempo las condiciones profundas de la fidelidad, la guerra, el matrimonio y el repudio de la pasión. Supone la aceptación de lo diferente, es decir de lo incompleto, el dominio sobre lo concreto dentro de sus limitaciones. El cristiano toma el mundo tal como es y no tal como quiere soñarlo. Su actividad "creadora" consiste entonces en volver a encontrar en profundidad toda la diversidad del mundo creado. Y así es como el Renacimiento define al hombre: un microcosmos.

Todo lo que esta voluntad central destruye o se desvía de ella comprende la fidelidad y otorga menos posibilidad a la pasión. Es *nuestra* vida y *nuestra* muerte. Por esto la crisis moderna del matrimonio es el signo menos engañoso de una decadencia occidental. Existen otros, ciertamente, en los más diversos dominios: el culto del número, la poesía de evasión, la invasión de la cultura por las pasiones nacionalistas; todo lo que tiende a arruinar a la persona. Pero estos son fenómenos complejos y colectivos que a menudo escapan del poder individual. El signo de la crisis del matrimonio nos habla y nos advierte mejor: ninguno hay más notable y cotidiano, que más íntimamente se pueda verificar.

7.—Allende la tragedia.

En muchos aspectos, esta obra puede aparecer como el balance de una decadencia: mito degenerado, matrimonio en crisis, formas y convenciones desacreditadas, extensión del delirio pasional a los dominios donde puede arrastrar la destrucción de nuestra civilización. Todo esto nos amenaza, y nos amenaza tanto más cuando se pretende negar. Sin embargo, en varias ocasiones, el conocimiento de tales peligros nos ha hecho entrever posibilidades de sobrellevarlos. Es posible, por ejemplo, que Europa, después de una crisis totalitaria (suponiendo que no sucumba en ella) encuentre de nuevo el sentido de una fidelidad asegurada por lo menos sobre instituciones sólidas, a la altura de la persona. Puede que los excesos mismos de la pasión provoquen resistencias, es decir *formas* nuevas y traigan así una nueva era clásica...

Pero después de todo ¿esta preocupación de las consecuencias que hoy en día obsesiona a tantos espíritus no es acaso también una tentación de la pasión? Nuestra vida no se representa en el más allá temporal sino en las decisiones siempre actuales que fundan nuestra fidelidad. Suceda lo que suceda, gracia o desgracia, el destino del mundo nos importa mucho menos que el conocimiento de nuestros deberes presentes. Porque "la faz de este mundo pasa" mientras que la obediencia está siempre *hic et nunc*, en el acto del Eterno donde se fundan nuestras esperanzas.

Dos temas de reflexión que esbozamos diseminados por estas páginas, podrán constituir su conclusión *abierta*. He intentado desentra-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

ñar ciertos problemas planteados en términos de historia y de psicología: pero las contestaciones enteramente objetivas a que me vi conducido no son suficientes en sí. Nos guían hacia ciertas decisiones. Introducen en una nueva problemática no siempre tan simplista como el dilema pasión-fidelidad pudiese hacérnoslo creer. En realidad, no *conocemos* sino los problemas cuya solución presentimos por lo menos, o sobrepasamos. Ahora bien, el medio de sobrepujar nuestro dilema no puede ser la pura y simple negación de uno de sus términos. Lo he dicho e insisto todavía en ello: condenar la pasión en principio, sería querer suprimir uno de los polos de nuestra tensión creadora. En realidad no es posible. El filisteo que "condena" de tal manera y "a priori" toda pasión, es que no ha conocido pasión alguna y porque está *más acá* del conflicto. Para este hombre el único progreso concebible está en la crisis de su seguridad, es decir, en el drama pasional (Apéndice 11). Pero ¿qué podemos entrever más allá de la pasión vivida hasta el callejón sin salida de la muerte. Los dos temas que voy a esbozar indican dos caminos de solución, en la línea de esta obra, pero más allá del esquematismo inherente a toda exposición.

El primer tema puede situarse en relación a un drama personal cuyos datos biográficos conocemos suficientemente. Sabemos que el acontecimiento que se convirtió para Kierkegaard en el punto de partida de toda su reflexión, fué la ruptura de su noviazgo con Regina. La causa íntima de esta ruptura nos parece en parte misteriosa [1]: es el "secreto" esencialmente incompatible e inefable que según Kierkegaard, se oponía al matrimonio feliz en el mundo. Aquí el obstáculo indispensable para la pasión es de naturaleza tan subjetiva, singular e incomparable que no podríamos presentir su gravedad sin invocar la fe de Kierkegaard. Según él, el hombre finito y pecador no puede mantener con su Dios —que es Eterno y Santo— sino relaciones de amor *mortalmente* desgraciado. *Dios lo crea todo ex nihilo.* Y al que Dios elige por su amor, "empieza por reducirlo a la nada". Desde el

1 A pesar de las múltiples tentativas de explicaciones "modernas" —¡Cuántas!— por la fisiología, la psiquiatría, el psicoanálisis en particular. Ninguna de estas explicaciones, a mi parecer, explica, en nada, la *singularidad* del caso. Se aplicarían del mismo modo a cualquier enfermo sin genio y no-cristiano.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

punto de vista del mundo y de la vida natural, Dios aparece entonces como "mi enemigo mortal". Chocamos aquí con el extremo límite, el origen puro de la pasión —pero al mismo tiempo nos vemos lanzados en el mismo corazón de la fe cristiana. Porque he ahí que este hombre muerto en el mundo, muerto por el amor infinito, tendrá ahora que ir a vivir en el mundo como si no tuviera otra tarea más urgente y más alta. Este "caballero de la fe", cuando le encontramos, no tiene aspecto de nada sobrehumano, "se parece a un recaudador" y se conduce como no importa qué buen burgués. Y sin embargo: "ha renunciado a todo en una infinita resignación y si lo ha vuelto a tener todo más tarde, es en *virtud del absurdo* (es decir de la fe). Sin cesar hace el salto al infinito con una tal corrección y una tal certidumbre que cae sin cesar de nuevo en lo finito, y que en él no se nota sino lo finito"...[1]

Así el extremo de la pasión, la muerte de amor, inicia una nueva vida, donde la pasión no cesa de estar presente, bajo el incognito más riguroso, empero, porque es mucho más que real, es divina. Y en la analogía de la fe se puede entonces concebir que la *pasión* —cualquiera que sea el orden en que se manifiesta— no encuentre su más allá real y su salvación sino por esta *acción* obediente que es la vida de fidelidad.

Entonces, "vivir como todo el mundo" pero "en virtud del absurdo" es una trampa escandalosa a juicio de quien no cree en el absurdo; pero es más que una síntesis, o infinitamente más, y otra cosa, que una "solución" para quien cree que Dios es fiel, y que el amor jamás engaña al amado.

Ciertamente Kierkegaard no alcanza a "recuperar" el mundo finito sino en la *conciencia* de su pérdida, infinitamente fecunda para su genio; no recobró a Regina pero jamás dejó de amarla y de dedicarle toda su obra. Y acaso esta obra era el lugar, de su real felicidad. ¿Por qué buscar fuera de la vocación verdaderamente única del Solitario el secreto de su fracaso humano? Otros reciben otra vocación, se casan con Regina, y la pasión revive en su matrimonio, pero "en virtud del absurdo". Y todos los días les sorprende su felicidad.

(Estas cosas son demasiado simples y totales para que un discurso se interponga entre la cuestión que nos plantean y la respuesta de nuestra vida).

1 "Temor y temblor".

http://www.esnips.com/web/Linotipo

El segundo tema que voy a esbozar no es tal vez de naturaleza esencialmente heterogénea. Acaso tiene que ser concebido como un aspecto particular del movimiento de retorno de la pasión tal como Kierkegaard la describe.

En la cumbre de la ascensión espiritual que nos explica con su lenguaje de la más ardiente pasión, San Juan de la Cruz conoce que el alma llega a un estado de perfecta presencia al objeto amante del amor, y es lo que llama matrimonio místico. El alma se comporta entonces en vista de su amor con una especie de *indiferencia* casi divina. Está más allá de la duda y de la distinción sentida como un desgarramiento; no desea nada más de lo que su amor desea, es ya una con él con unidad dual, que ya no es sino un diálogo entre la gracia y la obediencia. Y el deseo de la más alta pasión se ve entonces satisfecho sin cesar en el mismo acto de obedecer de manera que ya no hay ardor en el alma ni tan siquiera conciencia de amor, sino solamente la feliz sobriedad de actuar.

En la analogía de la fe, podemos concebir entonces que la pasión, nacida del deseo mortal de unión mística, no puede ser sobrepasado y completado sino por el *encuentro* de *otro*, por la admisión de su vida extraña, de su persona distinta para siempre, que ofrece, empero, una alianza sin fin iniciando un verdadero diálogo. Entonces la angustia, satisfecha por la respuesta, la nostalgia, satisfecha por la presencia, cesan de referirse a una felicidad sensible, cesan de sufrir, aceptan nuestro día. Y entonces el matrimonio es posible. Nos encontramos dos en la misma satisfacción.

Por última vez sin embargo volvemos a tomar una decisión de sobriedad. Los casados no son santos y el pecado no es como un error al cual un buen día podría renunciar para adoptar una verdad mejor. Sin fin ni término somos felices o infelices. Pero el horizonte no es el mismo. Una fidelidad mantenida en nombre de lo que no cambia como nosotros, revela poco a poco su misterio: porque *más allá de la*

http://www.esnips.com/web/Linotipo

tragedia de nuevo se encuentra la felicidad. Una felicidad que se parece a la felicidad antigua, que ya no pertenece empero a la forma del mundo porque ella es la que transforma el mundo.

APENDICES

1.—Carácter sagrado de la leyenda.

Para evitar todo mal entendido precisaré aquí que mi análisis se limita a la leyenda *escrita* de Tristán. Sólo de ella hablo cuando me refiero al mito "primitivo". Fácil sería prevalerse del carácter sagrado que ciertos autores del siglo pasado han creído poder atribuir a los personajes de Tristán e Iseo (o *Essylt)* en la mitología céltica. Desde el siglo séptimo Tristán habría sido un semi-dios, el heraldo simbólico de los misterios, el "guardián" de los "jabatos sagrados", es decir, de los discípulos de los Druidas, rival de su tío Markh, el rey-caballo, y el amante de Essylt, cuyo nombre se ha podido suponer que significaba "espectáculo misterioso, objeto de contemplación", hada irlandesa, yegua de crines blancas, o también figuración del agua de la caldera de Cerridwen, que inspira a los bardos, sana y resucita, es decir, eleva al iniciado a la vida del espíritu. Todo esto es verosímil y discutido. En los *Mabinogion*, colección de las leyendas galas, no se encuentra sino esta brevísima indicación sobre la leyenda original: "Tristán, hijo de Tallwch, guardián de los puercos de Marco, amante de Iseo" (es una enumeración de los amantes famosos de Bretaña). Se ha querido ver también en la rivalidad de Tristán y de Marcos el símbolo de la lucha entre los Bretones armoricanos y los Galo-Francos. Es indiscutible que muchos elementos de la tradición bárdica (oral) son incorporados a la leyenda (Cf. libro II, cap. 11). Pero no es menos cierto que Beroul, Thomas Eilhart, el autor de la Novela en prosa y el de la Locura de Tristán, *no estaban iniciados en esta tradición.* Ignoraban el sentido primitivamente sagrado y simbólico de los personajes cuyos amores nos relatan. Y las trazas que subsisten, en sus

http://www.esnips.com/web/Linotipo

textos, de antiguas prácticas de magia muestran muy a las claras que el uso de éstas está olvidado en la época y en los países en que escriben. Todo esto no es ya más que adorno de arte pintoresco, anécdotas interpretadas por la fantasía individual del poeta. Los hechos que el autor de la *Locura de Tristán* nos describe eran originariamente, sin duda alguna, algo más que una serie de extravagancias. Cada palabra y cada gesto del héroe tenían que corresponder a símbolos determinados. La *casa de cristal,* por ejemplo, a la que Tristán, loco, quiere llevar a Iseo, era en la mitología druida el navío de la muerte que va más allá de las nubes hasta el círculo celeste del Gwynfyd. En la *Locura de Tristán,* la casa de cristal no es otra cosa que una imagen movediza nacida de la fantasía poética de los enamorados. Igualmente, en Thomas, la marcha de Tristán hacia la Bretaña no tiene ya ningún sentido "histórico" definido, etc. Por todas estas razones no tengo en cuenta en mi análisis sino la leyenda redactada y reinventada, por lo que al sentido se refiere, por los poetas del siglo XII: *solamente ella actúa aún en nosotros* como mito del amor-pasión.

2.—Caballería Sagrada.

"El pensamiento medieval en general está saturado de concepciones religiosas. Del mismo modo, en una esfera más estrecha, el pensamiento de todos los que viven en los círculos de la corte y de la nobleza está impregnado del ideal caballeresco. Esta concepción invade incluso el dominio de la religión: la proeza del Arcángel San Miguel era "la primera milicia y proeza caballeresca" que jamás fuera puesta en juego, de ahí procede la caballería que, en tanto que "milicia terrena y caballería humana", es una imitación de los coros de ángeles en torno al trono de Dios. El poeta español Juan Manuel lo llama una especie de sacramento que se compara al Bautismo y al Matrimonio, (J. Huitzinga: "El declive de la Edad Media", p. 78).

"La concepción caballeresca constituía para el espíritu superficial de estos autores (Froissard, Monstrelet, Chastellain, La Marche) una clave mágica gracias a la cual se expresaban los acaecimientos contemporáneos. En realidad, las guerras, igualmente que la política de su tiempo, eran extremadamente informes y aparentemente incoherentes. La guerra era un estado crónico de escaramuzas aisladas que se extendían sobre un vasto dominio: la diplomacia, un instrumento complicado y defectuoso, dominado, de una parte, por ideas muy generales y de otra parte, por un conjunto inexplicable de cuestiones de derecho aisladas y mezquinas. La historia, al no estar a la altura para discernir un real desarrollo social, usaba la ficción del ideal caballeresco, gracias a la cual reducía el mundo a las proporciones de una bella imagen de honor principesco y de virtud cortesana, y creaba la ilusión del orden". (Ibid. p, 80).

http://www.esnips.com/web/Linotipo

3.—Canciones de Gesta y Novelas Cortesanas.

Las canciones de gesta nacieron en el siglo XII, y no antes, como lo ha mostrado José Bédier. Fueron compuestas, en su mayoría, por clérigos y con intenciones precisas: eran, en algún modo, poemas publicitarios destinados a atraer la gloria y las multitudes hacia tal peregrinación o abadía, magnificando sus reliquias milagrosas y sus fundadores heroicos. Es comprensible que estas canciones de clérigos hablen muy poco o nada de amor.

Una sola, *La leyenda de Gerardo de Rosellón* (compuesta en 1150 y 1189 según Bédier) contiene un episodio de amor cortesano. Está escrita en un dialecto intermedio entre el francés y el provenzal. Desde todos los puntos de vista señala el tránsito de la epopeya francesa a la "novela" propiamente dicha.

El episodio de amor nos interesa tanto más cuanto que nos describe una situación bastante análoga —en su forma— a la de la *Novela de Tristán.* Ahora bien, es evidente que esta situación no puede ser sino una invención cortesana (se destaca netamente del resto de la leyenda que es clerical y feudal). Esta analogía con *Tristán* nos da un punto de mira para apreciar la transformación que los Beroul y los Thomas hicieron sufrir al viejo mito céltico. Nos permite medir la influencia *decisiva* del amor cortesano sobre los autores del ciclo bretón.

He ahí los datos: el duque Gerardo de Rosellón ha ido en busca de una novia para Carlos el Calvo, su señor. Acompañado del papa, va a Constantinopla a pedir al emperador sus dos hijas: la mayor, Berta, se casará con Carlos y la menor, Elissent, será la mujer de Gerar-

http://www.esnips.com/web/Linotipo

do. Cuando Carlos ve a las dos princesas se enamora de Elissent, ya novia de Gerardo. Después de un largo debate Gerardo consiente en ceder a Elissent *a condición de que deje de ser vasallo del rey.* Se casa con Berta mientras Elissent se convierte en reina. En el día en que ambas parejas se separan, Gerardo toma dos testigos, también a Berta su mujer y a la reina.

"Mujer del rey —dice— ¿qué pensáis del cambio que he hecho con vos? Sé muy bien que me consideráis menospreciable. —No Señor, sino como a un hombre de valor y de precio. Me habéis hecho reina y os habéis casado con mi hermana por mi amor. Escuchadme vosotros, condes Bertolai y Gervasio. Y vos, mi querida hermana, recibid la confidencia, y vos sobre todo, Jesús, mi redentor, os tomo por valedores y testigos de que por este anillo doy para siempre mi amor al duque Gerardo. Le doy la flor de mi *ósculo,* porque le amo más que a mi padre y más que a mi marido; y viéndole irse, no puedo dejar de llorar... Desde este momento, añade el poeta, dura siempre el amor de Gerardo y Elissent, puro de todo reproche, sin que hubiera entre ellos nada más que buena voluntad y entendimiento escondido. Y sin embargo Carlos tuvo tales celos que, por un nuevo agravio que atribuyó al duque, se mostró huraño e irritado. Tuvieron una batalla en las praderas..."

La analogía con el *Tristán es muy notable.* En ambos casos se trata:

De un vasallo poderoso encargado de la "búsqueda" de una novia lejana; de una rivalidad entre el vasallo y su señor; de un conflicto entre el honor debido al señor y el honor debido a la mujer; de un matrimonio de consolación del vasallo (aquí con la hermana de su amiga, allí con su homónima) en fin, en ambas leyendas, el amor cortesano y su fidelidad triunfan idealmente sobre el matrimonio y su fidelidad al mismo tiempo que de sus lazos feudales.

Pero las diferencias no son menos significativas. En el *Tristán* los celos de la Iseo de las blancas manos son los que provocan la catástrofe, mientras que en *Gerardo,* son los celos del señor. Así en el primer caso la situación encuentra un desenlace novelesco, mientras que en el segundo es épico. Allí es el amor el que conduce a la muerte, aquí son los intereses feudales que arrastran a guerra sin fin.

He ahí los dos textos "cortesanos". Nos permiten igualmente concebir que Beroul y Thomas no han conservado del mito druídico mucho más que los nombres y el soporte material de la acción.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

1—Sobre el matrimonio en general: *Juicio de la condesa de Champaña.*

A tenor de lo presente, decimos y sostenemos que el amor no puede extender sus derechos entre marido y mujer. Los amantes se otorgan todo recíproca y gratuitamente, sin ninguna obligación de necesidad, mientras que los esposos están ligados por deber a todas las voluntades, el uno del otro. Que este juicio que pronunciamos con extremada madurez, después de haber oído a varias nobles señoras, pase por verdad constante e irrefragable. Dado el año de 1174, el tercero de los calendas de mayo, indicción VII".

2—Para relacionar con el matrimonio blanco de Tristán: *juicio de la reina Leonor:*

"*Demanda.* Un amante feliz había pedido a su dama el permiso para ofrecer sus honores a otra; fué autorizado y dejó de sentir para su primera amiga la ternura que en un principio había sentido. Después de un mes vuelve a ella, jura no haberse enamorado en otro lugar, y no haber tomado libertad alguna con la otra dama, y haber querido, empero, poner a prueba la constancia de su amante. Esta le ha privado de su amor diciendo que se había hecho indigno de él implorando y aceptando tal licencia.

Decreto de la reina Leonor. Tal es la naturaleza del amor: los amantes simulan a menudo desear otros lazos, para asegurarse más de la fidelidad de la constancia de la persona amada. Se ofende el derecho de los amantes al rehusar semejante pretexto, sus abrazos y su ternura, a menos que hubiera certeza de que el amante faltara a sus deberes y a la fe prometida".

Ahora bien, no hemos olvidado que Tristán se casa con la segunda Iseo cuando cree que la primera le desdeña. No es tanto la constancia de su amiga como la suya propia la que quiere poner a prueba. Con variante de que es más bien una transferencia, en el sentido freudiano, la situación jurídica es claramente del mismo orden.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

4.—Concepciones orientales del amor.

Queda bien claro que llamo Oriente a una cierta actitud total del hombre que se ha manifestado principalmente en los pueblos y en las religiones de Asia. El Irán, el Islam, Arabia, y el Judaísmo no pertenecen a aquel Oriente y se relacionan directamente (Libro II, cap. 2 y 9) con los ciclos religiosos occidentales. Es enteramente distinto para las Indias, China, Tibet y el Japón.

En una bellísima colección póstuma de poemas y ensayos de Leo Ferrero: *Desesperaciones*, encuentro este relato de una conversación que ha tenido el autor con un joven chino:

"El concepto del amor" no existe en China. El verbo "amar" se emplea únicamente para definir las relaciones entre la madre y el hijo. El marido no ama a la mujer: "tiene afecto por ella", más o menos. Por lo que se refiere a las relaciones entre la mujer y el niño dice: "It is romance"; pero Daj no ha encontrado el verbo con que se definen sus sentimientos.

La filosofía de Motse (ataoista), —la única un poco cristiana que tiene por fundamento algo que se asemeja a nuestro Amor—, es olvidada inmediatamente durante la dinastía Han.

Los chinos son casados muy jóvenes por sus padres, y el problema del amor no se plantea. No tienen que perseguir durante toda su vida esta sombra: el amor, este sentimiento tan vago, incierto, indefinido como todos los demás y del cual queremos estar seguros.

La actitud del europeo que se pregunta durante toda su vida: "¿Es o no es amor? ¿amo verdaderamente a esta mujer, o tengo afecto por ella? ¿amo a Dios o solamente tengo deseos de amarlo? ¿amo a

http://www.esnips.com/web/Linotipo

este ser o amo el amor?, etc., su desesperación cuando después de un análisis encarnizado descubre que no, que no ama a esta mujer; únicamente tiene deseos de amarla, esta actitud podría ser considerada por un psiquiatra chino como un síntoma de locura. Estamos locos sin darnos cuenta; toda nuestra vida está basada sobre la pasión y queremos la paz, la tranquilidad. Yo mismo soy el más loco de todos los locos. Pero por lo menos ahora lo sé".

Y todavía:

"La civilización china se funda sobre la familia y sobre la ausencia del amor. Las tradiciones chinas insisten sobre este punto. Toda manifestación de ternura entre marido y mujer se juzga como inconveniente".

5.—Mística y amor cortesano.

En un apéndice de su bello libro sobre la *Teología mística de San Bernardo* (*París*, 1934, pp. 193 a 216), el señor Etienne Gilson examina el problema de una influencia posible de la mística cisterciense sobre los trovadores. En efecto, "cronológicamente hablando, los dos movimientos son más o menos contemporáneos". Se ha supuesto pues una filiación entre los cistercienses y los trovadores. El señor Gilson refuta esta hipótesis mostrando: 1º—Que el *objeto* del amor no es el mismo para San Bernardo y para los trovadores, estos últimos exaltan en efecto, según él, la sensualidad natural; 2º—Que la *naturaleza* del amor es muy distinta en ambos casos, a pesar de aparentes analogías de expresión. El señor Gilson concluye que no puede tratarse "sino de dos productos independientes de la civilización del siglo XII" que tienen, como máximo, en común, algunas figuras de lenguaje. Suscribo sin reserva este juicio. Pero llego a él por vías enteramente distintas. Porque la oposición evidente entre la cortesía y la mística de San Bernardo no es únicamente, como lo ha visto el señor Gilson, la de la "carne" y del "espíritu" en el sentido pauliano de estos términos, sino sobre todo, la de la herejía y la ortodoxia.

Sin embargo, ciertos argumentos invocados por el señor Gilson me parece que reclaman una oportunísima puntualización en nuestro debate.

a)—"No se puede dudar —escribe nuestro autor— sobre el objeto y la naturaleza del amor místico tal como lo concibe San Bernardo: es un amor espiritual, por oposición a todo amor carnal" (p. 195). El amor cortesano sería, por el contrario, para él, la expresión poética de

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la concupiscencia (p. 200). Ciertamente, una opinión bastante extendida da a los trovadores una actitud idealista del mismo tipo que la de San Bernardo. Para disipar esta ilusión, el señor Gilson —de acuerdo con el señor Jeanroy— invoca el lenguaje de "una crudeza intraducible", de un Marcabru y aun de un Rudel.

Pero sacar un argumento de esta rudeza en favor de la tesis sensualista y contra la simbolista, es halagar un "buen sentido" de los modernos que no es sin duda alguna sino el residuo de prejuicios científicos sobrepasados. Podría ser que tuviéramos aquí un buen ejemplo de anacronismo. ¿Se ha notado tan sólo que los siglos pasados usaban muy corrientemente un lenguaje más "grosero" que el nuestro —signo de una sensibilidad sexual poco enervada mientras que nuestro lenguaje descolorido y falsamente puritano corresponde a una erotización sin precedente de las costumbres? Si de las metáforas cortesanas "groseras" hubiera que inferir las costumbres de los trovadores, mi deducción sería inversa a la de los sabios modernos. Marcabru no duda en llamar al gato, gato: esto no sorprende a nadie, y no por esto es un pervertido. Habiendo escogido el simbolismo amoroso, juega el juego más natural, según la costumbre de su tiempo[1]. ¡Y si se cree que un lenguaje erótico revela necesariamente una sensualidad desencadenada qué se pensará de una Santa Teresa, de un Ruysbroek!

b—*"Jamás he oído a San Bernardo desear estar libre del amor de Dios"*. Ahora bien, los trovadores gozan, gimen bajo el yugo del Amor, luego este amor no es espiritual. Pero más tarde otros místicos católicos, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, volverán a tomar, sin más, las expresiones de los trovadores y desearán ser libres de los tormentos de amor divino: es, claro está, como en los trovadores, una manera de expresar la violencia de su pasión, una especie de antífrasis. Pero una vez más, si de este repudio se quiere deducir que el Amor cortesano era puramente sensual la deducción sería también válida para Santa Teresa; lo cual no podría complacer al señor Gilson.

c)—Los trovadores cantan el amor desgraciado. El amor divino de los cistercienses obtiene, por el contrario, su recompensa. "Estamos unidos (con la Beatitud) por el hecho mismo de amarla". Ahora

1 ¿Hay que precisar que para mí las expresiones excesivamente refinadas del amor son precisamente las más sospechosas en los trovadores? Hasta el punto que a veces nos preguntamos si no llegaban a confundir la "castidad" con el sexo estéril...

http://www.esnips.com/web/Linotipo

bien, el señor Gilson dice muy bien, dos páginas más allá que, "si Dios es inmanente sin ser trascendente, no hay problema místico en el sentido en que lo entienden los cristianos. Lo que tienen que experimentar... es la inmanencia de un Dios que es y permance trascendente". Pero entonces, cuando una criatura ama a su Dios, el obstáculo de la trascendencia introduce en el amor una *desgracia* esencial (a pesar de lo que el señor Gilson dijera antes). Encontramos de nuevo, pues, la situación del trovador ante el amor de los seres. Ciertamente: "la pureza del amor cortesano separa los amantes, mientras que la del amor místico los une". Pero es preciso tener en cuenta que los amantes cortesanos no son separados sobre la tierra sino en virtud de este amor místico que los une a la divinidad. Por el contrario, el amor místico ortodoxo, no *une* de esta manera sino que únicamente les hace *comulgar*.

d)—Para demostrar que el amor cortesano es sensual, el señor Gilson cita además esta estrofa de Thibault de Champagne:

> *"Dulce dama, si os placiera una noche*
> *Me habrías dado más alegría*
> *Que jamás Tristán, que lo tuvo en su poder,*
> *Pudiera tener en día alguno de su vida".*

Y comenta: "A menos que se reforme seriamente nuestra concepción del amor, los amores de Iseo y de Tristán, no podemos tener duda sobre la naturaleza de los sentimientos de que está animado Thibault". Precisamente el objeto de mi obra es, entre otros, el de "reformar seriamente nuestra concepción de los amores de Iseo y Tristán..."

6.—Dante hereje.

Enteramente independiente de los trabajos muy serios de un Asín Palacios, conviene mencionar la tesis atrevida y un poco aventurada de dos autores del siglo pasado: Eugenio Aroux y, siguiéndolo, Péladan. Aroux expone el resultado de sus inducciones en una obra hoy casi imposible de encontrar titulada "Dante, revolucionario, hereje y socialista" (1854). No sólo formaba parte el Dante de la orden de los Templarios sino que esta orden estaba ligada con la herejía cátara —a despecho de ciertas apariencias— como el brazo secular a la autoridad espiritual. Por tanto, toda la *Comedia,* el *Convito* y también *De vulgari eloquentia* tendrían que interpretarse simbólicamente. En un opúsculo posterior, Aroux precisa su interpretación. El folleto lleva un título significativo: "Clave de la Comedia anti-católica de Dante Alighieri, pastor de la Iglesia albigense, de la ciudad de Florencia, afiliado a la orden del Templo", dando la explicación del lenguaje simbólico de los fieles de Amor en las composiciones líricas, novelas y epopeyas caballerescas de los trovadores (1856). Es un léxico que da la traducción de unos 500 términos, como por ejemplo:

"Arboles muertos". Los católicos. Los trovadores trataban a los miembros del clero católico de árboles *autumnales muertos.*

"Albigeismo, Albigense". Palabras que no se encuentran en la Comedia aun cuando su idea está siempre presente.

"Damas". Los iniciados del templarismo albigense, que gracias a un desdoblamiento místico del alma y el cuerpo, debían tener los dos sexos, hombres en tanto que cuerpos y forma material, y mujeres en tanto que inteligencia y pensamiento libre de lazos materiales.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

"Lancelote"... se necesita toda la preocupación por los textos literales de los descifradores de viejos manuscritos para que una literatura entera haya pasado bajo sus ojos sin que hayan visto nada más que cuentos absurdos que obtienen una fama europea y amores de una pureza angelical que sirvan de modelo a las razas futuras."

No hago mías todas estas "explicaciones", a veces muy penetrantes, a menudo muy arbitrarias. Pero no deja de ser verdad que la historia literaria y religiosa no ha hecho sino confirmar más tarde, la exactitud de muchos de los puntos de vista centrales de Aroux (Gaston Paris establecía hacia 1880 la filiación trovadores-troveros-novela bretona; Asín Palacios vuelve a insistir sobre la cuestión de la herejía en el Dante, etc.).

7.—"Flechazo" y conversión.

La primera mirada de los amantes que va a cambiar toda su vida, corresponde a la primera llamada del amor divino, a la conversión del cristiano. Godofredo de Estrasburgo, pintando el amor de Rivalen por Blancaflor (son los padres de Tristán), acumula las expresiones religiosas más insistentes:

Entonces la Minna verdadera
la diosa fugitiva
lo penetró en sus ardores
y su corazón ardiente
le reveló la fuente
de las penas que sufría.
Entró en nueva vida
en que se cambió todo su ser.
Se hizo otro hombre.
Todo lo que hacía
parecía mezclado de locura
y herido de ceguera.
Turbábanse sus sentidos
perdidos por la Minna
y como liberados
de su freno natural.
Su vida se consumía.

Los tres últimos versos son una confirmación perfecta de mi definición de la pasión opuesta al amor natural.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

8.—Pasión y Ascesis.

En el *Tristán* de Godofredo de Estrasburgo, la gruta en que se refugian los amantes (corresponde a la Selva de Morrois en Béroul), es descrita en detalle y cada detalle comporta un sentido simbólico comentado por el autor. La "gruta" ha sido construída por gigantes. Es una bóveda cuya llave está hecha con piedras preciosas. En medio se levanta un lecho de cristal, etc. Mas he ahí lo que nos interesa:

No sin razón
el foso está apartado
en este país salvaje.
Esto quiere decir
que el lugar del amor
no está en las rutas trilladas
ni en torno a las habitaciones humanas
habita los desiertos.
El camino que conduce a su retiro
es duro y penoso.

Para quien guardara todavía dudas sobre la naturaleza del amor en cuestión, precisamos que Godofredo confiesa que también él ha errado por el desierto, pero sin encontrar la "recompensa" de sus penas. (No se ha hecho Perfecto).

Conocí la gruta
Cuando sólo tenía once años
Pero jamás estuve en Cornualles.

http://www.esnips.com/web/Linotipo

¿Cómo puede tratarse de amor físico? Y el último verso indica que la "gruta" es puramente simbólica puesto que puede existir en otro lugar que no sea Cornualles. (¿Templo o gruta de herejes?).

9.—San Francisco de Asís y los Cátaros.

Pablo Sabatier en su famosa biografía de San Francisco de Asís se plantea la cuestión de una influencia posible de la herejía cortesana sobre la mística franciscana. Empieza por negar toda comunicación directa entre la una y la otra. (El argumento propuesto me convence poco: la herejía era de naturaleza dogmática y San Francisco no se ocupaba de doctrina... ¿Se cree entonces que todos los Cátaros dogmatizan? Hay razones más serias para negar la herejía del santo). Sin embargo, describe muy bien el ambiente cátaro de Italia en el tiempo de la juventud de Francisco. Los herejes, bautizados *Gazzari* en Italia (Búlgaros o Bugros en los países del Norte), se habían apoderado del gobierno de varias municipalidades. El pedestal de Asís era un hereje antes de 1204. En las ciudades de los alrededores hubo numerosas sublevaciones y motines ocasionados por el conflicto religioso, sabido es, por otra parte, que San Francisco había sido discípulo entusiasta de los poetas franceses (de ahí su nombre mismo). Participaba de la manía de los italianos del Norte hacia los trovadores que vivían allí frecuentemente (tales como Peire Vidal, Peire de Auvernia, Raimabaut de Vaquieras, Bernart de Ventadour). En fin, la influencia de Joaquín de Flora sobre San Francisco no puede ser dudosa. Este famoso ermitaño anunciaba el reino del Espíritu, la proximidad de la tercera época de la humanidad, el régimen de la gracia y del Amor. Ciertos trovadores lo conocieron. (Ricardo Corazón de León, por ejemplo). Ambas doctrinas tienen muchos puntos de semejanza.

Es cierto, sin embargo, que San Francisco, aunque fuera influído por la atmósfera de la religión de Amor, transportó toda su pasión a

http://www.esnips.com/web/Linotipo

la Iglesia de la ortodoxia, a la cual permaneció siempre fiel. Y Sabatier nota, no sin profundidad, que la caridad franciscana obtuvo, sin hacer correr sangre, la reabsorción de la herejía en Italia cuando la brutalidad de los clericales en el Mediodía no lo logró —en apariencia— sino gracias a espantosas carnicerías. Marte, desencadenado, aun contra Eros, no es otra cosa que otro aspecto del mal que quiere destruir, y aun más bárbaro.

10.—Sobre el sadismo.

Encuentro una confirmación de mi análisis del crimen sádico en dos estudios notables de Pedro Klosowski: "el Mal y la negación del prójimo en la filosofía de D.A.F. de Sade" y "Tiempo y agresividad". (Recherches Philosophiques, tomos IV y V).

El autor muestra que para Sade el mal es el único elemento de la Naturaleza. Leemos en la *Nueva Justina*: "Sí, detesto la Naturaleza; y la detesto porque la conozco demasiado bien: instruido de sus espantosos efectos... he sentido una especie de placer en copiar sus negruras". (De ahí el deseo sádico de liberarse de las tiranías sensuales por el exceso de libertinaje).

Otra condenación verdaderamente maniquea de la Creación: "El principio de vida en todos los seres no es otro que el de la muerte; los recibimos y los alimentamos en nosotros, ambos a un tiempo." P. Klosowski opone esta opinión de Sade a la de Freud que ve una antítesis entre el instinto de muerte y Eros. El análisis del mito nos ha mostrado que esta antítesis es puramente aparente.

Pero si la vida y la Naturaleza no son sino negruras y crueldad, para liberarse de ellas hay que insistir sobre esta crueldad y estas negruras. No hay sino una alternativa: ejercer la crueldad sobre sí mismo o sobre el prójimo. Sade escoge el prójimo: quiere ser más bien criminal que víctima. Así la conciencia sádica es la inversa de la conciencia romántica. El romántico (Petrarca) se castiga para conservar el objeto amado, mientras que Sade quiere matarlo.

11.—Más allá de nuestras seguridades.

¿Hay que ir todavía más allá que Kierkegaard en el empeño de sobrepasar el "estadio ético"? A veces lo presiento y pienso que desde el punto de vista de la fe no hay sin duda alguna provecho alguno en la "reglamentación de las costumbres" para los no-cristianos. Es una manera, de ponerlos, por lo contrario, a salvo de la desesperación real, humana, que la conduciría a la fe. Una cura de alma, comprendida no en el sentido de una higiene moral burguesa, sino en el sentido cristiano —la cura que hay que obtener es que el infiel crea— tendría que conducir a desear para el hombre no-cristiano que pasara por toda la "felicidad" de la pasión. Pero se hacen esfuerzos para mantenerlo *más acá*. De tal manera que el único *más allá* concreto que es capaz de desear, de imaginar, es el "desarreglo de las pasiones".

Mas he ahí lo que hay que añadir: el hombre, abandonado a sus desarreglos, concibe una desesperación cuyo remedio puede parecerle muy bien: la ley. Ahora bien, sólo la renuncia a la ley *así comprendida* puede conducirnos a la fe.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Una bibliografía completa de los diversos problemas abordados en esta obra queda prácticamente excluída. No se indicarán aquí, sino los trabajos utilizados por el autor, menos para hacer conocer su ciencia que para señalar sus límites.

I.—EL MITO DE TRISTÁN

a) *Los textos.*

Bédier. (J) Edición del *Tristán* de Thomas, 2 vol., 1902-1905; (el segundo tomo contiene una tabla de concordancia de los diversos textos primitivos de la leyenda).

—"Les deux poemes de la folie de Tristan" ("Los dos poemas de la Locura de Tristán") 1907.

—"Le Roman de Tristan e Iseult" (La novela de Tristán e Iseo) (transcripción moderna, 185 mil).

Bossert (A.) "La légende chevaleresque de Tristan e Iseult" 1902. ("La leyenda caballeresca de Tristán e Iseo") sobre el "Tristán" de Gottfried de Estrasburgo.

Michel (Fr.) "Poemes français et anglo-normands sur Tristán" ("Poemas franceses y anglo-normandos sobre Tristán") 2 vol. Londres, 1835-1839.

Muret (E.) Edición del "Tristan et Iseult" de Béroul, 1903.

Thomas. "Tristán et Iseult", trad. parcial en francés moderno por R. Herbomez y J. Beaurieux, 1935.

Vinaver (E.) Edición de "La Novela en prosa", 1911.

—"La Novela de Tristán en las obras de Thomas Malory", 1925.

Wagner (R.) "Tristan und Isolde, 1860.

b) *Véanse también:*

D'Arbois de Jubainville (H). "Cours de Littérature céltique", 12 vol., 1884.

—"El ciclo mitol, irlandés y la mitolog. celta". 1884.

Bédier (J.) "Les légendes épiques", 4 vol., 1917.

Caillois (R.) "Le mythe et l'art: nature de leur opposition" ("Segundo Congreso intern. de Estética), 1937.

Dottin (G.) "L'épopée irlandaise", 1926.

Hubert (H.) "Les celtes", 2 vol. 1932.

Jaspers (K.) "Philosophie", 3 vol., Berlin, 1932.

Joyce "Old celtic romance". Londres, 1879.

Loth (J.) "Los Mabinogion" (in D'Arbois: Curso de lit. celt.), 1884.

Paris (G.) "Les origines celtiques de Tristan" (Revue de Paris, 15 abril 1884).

II) ORÍGENES RELIGIOSOS DEL MITO

a) *Sobre los Celtas*:

Obras ya citadas de d'Arbois, Hubert, Joyce, Loth; (además de Rahn, véase más abajo).

b) *Sobre el maniqueísmo y los Cátaros.*

Alfaric (P.) "L'evolution intellectuelle de saint Agustin" (du manichéisme au neo-platonisme), 1918.

Alphandéry (P.) "Les idées morales chez les heterodoxes latins au début du treizieme siecle", 1903).

Anitchkof (E.) "Joachim de Flore et le milieuse courtois". Roma, 1931.

—Les survivances manichéennes a l'Occident et chez les slaves (Revue des etudes slaves, VIII) 1928.

Benveniste (E.) "Hymnes manichéens (Yggdrasil., 25 agosto 1937).

Clédat. "Le nouveau Testament traduit au XIII siecle en langue provençale", suivi d'un Rituel Cathare". 1887.

Corbin (H.) "Pour l'hymnologie manichéenne (Yggdrasil, 1937).

Cumot (F.) "La Cosmogonie manichéenne", (Bruselas, 1908).

—"Recherches sur le manichéisme", (Bruselas, 1912).

Doellinger ("Beitrage zur Sektengeschichte des Mittelalters" (gnósticos y maniqueos, 1890).

Douais (C.) "Les albigeois y leur origine", 1879.

Gilson (E.) "La theologie mystique de saint Bernard", 1934.

Gui (B.) "Manual de l'inquisiteur" 2 vol.

Guiraud (J.) "Saint Dominique", 1923.

—Historie de l'Inquisition au moyen âge, 1935.

Harnack (A.) Dogmengeschichte, 3 vol. Freiburg i, B., 1897.

Lallemand (M.) "Notes sur l'histoire oculte du moyen age", (Hermes II) Bruselas, 1933.

Migne "Patrologiae' Cursus completus" (serie latina). Tomo CCXII (Crónicas de P. de Vaux de Cernay, sobre los albigenses).

Molinier (Ch.) "L'endura", (Anales de la Fac. de Letras de Bordeaux), 1881.

Peyrat (N.) "L'histoire des albigeois", 2 vols. 1880.

Roché (B.) "La doctrine des albigeois sur le probleme du mal" (La Science spirituelle) 1931-1932.

—"L'initiation spirituelle des chrétiens albigeois", (Science spirituelle, 1925.

—"Le catharisme" Carcasonne, 1927.

Schmidt (Ch.) "Histoire et doctrine de la secte des cathares et albigeois" 1849.

Tocco (F.) "L'eresia nel medio evo" Florencia, 1884.

Varga (L.) "Le catharisme" (Revue de Synthese, Junio 1936).

c) *Sobre los trovadores:*

André le Chapelain. "De arte honeste amandi" (Principios del siglo XIII)

Anglade (J.) "Les troubadours", 1924.

—Anthol. des troubadours 1927.

Appel (K.) Provenzalische chrestomathie. Leipzig, 1907.

Aroux (E.) Clef de la comedie anti-catholique du Dante Alighieri, pasteur de l'Eglise albigeoise de la ville de Florence affiliée a l'ordre du Temple, donnant l'explication du langage symbolique des fideles d'amour dans les compositions lyriques, romans et épopées chevaleresques des troubadours, 1856.

Bartsch (K.) Chrestomathie provençale. (Marburgo), 1904).

Bertoni (G.) "I trovatori d'Italia" Modena 1915.

Cingria (C-A). "Ieu oc tan" (Mesures, no. 2, 1937).

Diez (F.) Die poesie der troubadours, 1883.

Fauriel. "Histoire de la poesie provençale" 1846.

Jeanroy (A.) "De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica aquitaniae carmina imitati sunt" 1889.—Anthologie des troubadours, 1927.—La poésie lyrique des troubadours, 2 vols. 1934.

Lee (Vernon) "Medieval Love" (Euphorion) Londres 1889.

Lewis (C. S.) "The Allegory of Love" Oxford, 1936.

Mauclair (C.) "Le protestantisme et les romans de chevalerie" (Revue de Genève), Marzo, 1936.

Péladan "Du Parsifal au Don Quixote: Le secret des troubadours", 1906.

Raynouard "Choix des poésies originales des troubadours" 1816-1821.

Rahn "La croisade contre la Graal". Tráduc. francesa, 1934. (Importante bibliografía para las obras alemanas y para las del siglo XIX. Lagunas para las más recientes, sobre todo francesas).

Varga (L.) Peire Cardinal était-il heretique? (Rev. Hist. des relig, marzo-junio), 1938.

Wechssler (E.) "Frauendienst und Vassalitaet" (Zeitschrift für. franz. Sprache und Literatur, XXIV, 159).

—Das Kulturproblem des Minnesangs, 2 vols. Halle, 1909.

d) *Sobre los místicos árabes.*

Asín Palacios (Don Miguel) "Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz" (Estudios carmelitanos, abril, 1932.)

Corbin (H.) "Un tratado persa inédito de Suhrawardi de Alep" seguido de una trad., de "Familier des Amants" (Recherches philosofiques, tomo II).

Corbin (H.) y *Kraus (P.)* "Le bruissement de l'aile de Gabriel", tratado de filosofía y mística de Suhrawardi de Alepo, introd. y notas. (Journal asiatique, julio, sept. 1935).

Dermenghen (E.) "Mortelle poesie" (Hermes II), 1933 y varias traducciones de Ibn-al-Fahrid en "Mesures", "Les Cahiers du sud" Hermes.

Massignon: La pasión de Al-Hallaj, 1921.

—"Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane", 1922.

Massignon y *Kraus* Akhbaral-Hallaj, 1936.

e) *sobre los ciclos novelescos del Norte.*

Anitchkof (E). "Le saint Graal et les rites eucharistiques" (Romania, I, LV), 1929.

Boulenger (J.) Les romas de la table ronde, 4 vol., 1923.

Faral (G.) "La légende Arthurienne" (3 vol.) 1929.

Haggerty-Krappe (A.) "La légende de Tanhäusser. (Mercure de France, 1 de Junio), 1938.

Paris (G.) "La littérature française au moyen âge" 1899.

Suhtscheck (F. von) "La traduction du Parsiwalmana par Wolfram de Eschenbach" (Forschungen un Fortchirtt, No. 10). Berlín, 1931.

Wechssler (E.) "Die Sage vom heiligen Graal in ihrer Entwicklung bis auf R. Wagners Parsifal" 1898.

Weston (J. L.) "The Grail and the rites of Adonis" (Folklore) Londres, 1907.

Véanse también las obras citadas II a); las obras de Chrétien de Troyes y de Robert de Boron; la "Queste du Saint Graal" editada por A. Pauphilet, 1921; las traducciones de Wolfram de Eschenbach por E. Tonnelat y por M. Wilmotte; en fin "La cruzada contra el Graal" de Rahn.

f) *diversos*

Boukanger (A.) "Orphéem, rapports de l'órohisme et du christianisme" 1925.

Dawson (Chr.) "Los orígenes de Europa y de la civilización Europea".

Monod (W.) "Le probleme du Bien" 3 vol. 1934.

Nitobé (I.) "Le Bushido" (Sobre la caballería japonesa, trad. francesa, 1927.)

Schultz (W). "Dokumente der Gnosis", Iena, 1910.

III.—EL MITO Y LA MÍSTICA

Baruzi (J.) "Saint Jean de la Croix et l'experience mystique". 2a. ed. 1931.

—"Introduction a des recherches sur le langage mystique" ("Recherches Philosophiques", Tomo I).

Bruno de J. M. (P. Fr.) "Saint Jean de la Croix" (prefacio de J. Maritain), 1929.

Chuzeville (J.) "Les mystiques allemands". (Trad. e introduc. fértiles en errores de todo género).

Ekchardt. "Obras". Ed. por Franz Pfeiffer, 1857 y 1924.

—Sermones (Hermes No. 4), 1937, Trad. francesa.

Etchegoyen (G.) "L'amour divin, essai sur les sources de sainte Thérèse", 1923.

Félice (Ph. de) "Poisons sacrés, ivresses divines", 1936.

Gilson (E.) "La theologie mystique de saint Bernard", 1934.

Gout (R.) "Le miroir des dames chrétiennes, 1935.

James (W.) "L'experience religieuse" trad. del inglés.

San Juan de la Cruz, Obras.

Labande-Jeanroy (Th.) "Les mystiques italiens" (Anthologie et introduction), 1929.

Lamm (M.) Swendenborg, trad. fra., pref. de P. Valery, 1936.

Maréchal (R. P.) "Etudes sur la psychologie des mystiques" 2 vol. 1924 y 1937.

Minkowski (Dr. E.) "Vers une Cosmologie", 1936.

Montmorand (M. de) "Psychologie des mystiques catholiques orthodoxes", 1920.

Otto (R.) Westöstliche Mystik", Gotha, 1929.
Rémusat (Ch. de) "Abelard", 1845.
Ruysbroek "Obras", 5 vols. Trad. de los Benedictinos de Saint-Paul de Wisques, Bruselas, 1921-1930.
—Número especial de la revista "Hermes" (II, 1933), Bruselas.
Sabatier (P.) "Vie de saint François d'Assise", ed. def., 1931.
Santa Teresa de Avila, Obras.

IV.—El Mito en la Literatura.

Las obras analizadas en este libro IV son muy conocidas y fácilmente accesibles; es pues inútil sobrecargar con sus citas este memento. A continuación no se encontrarán sino los trabajos especiales que he utilizado y citado.

Asín Palacios. "La Escatología musulmana en la Divina Comedia", Madrid, 1919.
Aroux (E.) "Dante hérétique, revolutionnaire et socialiste", 1845.
Béguin (A.) "L'ame romantique et le Réve", 2 vol. Marsella, 1937.
Bertoni (G.) "I trovatori d'Italia" Modena, 1915.
Breton (A.) "L'amour fou", 1937.
Cingria (C. A.) "Petrarca". Lausana, 1932.
Cochin (H.) Petrarque (antholog. et introd.) 1928.
De Ligt (B.) "La paix créatrice", 2 vol. 1934.
Varios "Le romantisme allemand (Número especial de "Cahiers du Sud") Marsella, 1937.
Fichte "Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre", 1794.
Goncourt (E. y J.) "La Femme au XVIII siecle", 1862.
Guénon (R.) "L'esoterisme de Dante", 1919.
Huch (P.) "Les romantiques allemands" (Trad. fr. defectuosa), 1933.
Klossowski (P.) "Le mal et la négation d' autrui dans la Philosophie de Sade". (Recherches Philo. T. IV).
—"Temps et agressivité" (R. Philo., t. V.)
Labande-Jeanroy (J.) "La poesie italienne avant Petrarque, 1929.
Lutero. (M.) Obras completas. ed. de Weimar.
Ortega y Gasset "Uber die Liebe", trad. al., Berlín, 1933.
(Colección de ensayos dispersos en las obras españolas del autor).

Peladan (J.) "La doctrine de Dante", 1907.
Pourtalés (G.) Wagner.
Quézel. Dante. (Tradc. y antolog. de obras menores), 1927.
Rank (O.) Don Juan, trad. fr. 1925.
Saurat (D.) "Milton et le materialisme chrétien en Angleterre",
Schmidt (A. M.) Saint Evremont ou l'humanisme impur, 1932.
Schakesperae, Romeo y Julieta.
Walzel (O.) "Deutsche Romantik" 2 vol. Leipzig, 1926.

V.—AMOR Y GUERRA.

Benoist-Méchin (J.) "Histoire de l'armée allemande" (1918-1938), 2 vols., 1936 y 1938.
Boulenger (J.) "Le grand siècle". 1915.
Bovet (P.) "L'instinct combatif", 1931.
Burckhardt (J.) "Die Kultur der Renaissance in italien". (ed. Phaidon), Viena, s. d.
Castiglione "Il Cortigiano", Venecia, 1549.
Chastellain (G.) Obras, 8 vols., Bruselas, 1863-1866.
Ferrero (G.) "La fin des aventures", 1931.
Foch (F.) "Les principes de la Guerre", 1903 y 1929.
Freud (S.) Obras.
Guichardin "Historia de Italia".
Hirschfeld (Dr. M.) "Sittengeschichte des Welttkrieges", 2 vol. Viena y Leipzig, 1930.
Hitler "Mein Kampf", 1924.
Huizinga (J.) "Le déclin du moyen âge", trad. fr. 1932.
—Im Schatten von Morgen, trad. all, Leipzig, 1936.
Jünger (E.) "La Guerre, notre Mère", trad. franc. 1934.
La Marche (O. de) "Memorias", 4 vol. reed., 1883-1888.
Monglond (A.) "Le préromantisme français", 2 vol. Grenoble, 1925.
Salomón (E. von) "Les réprouvés" trad. fr. 1930.

VI y VII.—EL MITO Y EL MATRIMONIO.

Bachofen "Mutterrecht und Urreligion" (ed. Kröner) Leipzig.
Brunner (E.) "Eros und Liebe" (Neue Schweitzer Rundschau) Zurich, sept. 1933.

Croce (B.) "Etica e Politica", Bari, 1931.

Calvino "Institution de la religion chrétienne".

Varios Número especial de "Foi et Vie" sobre los problemas del matrimonio cristiano, nov., dic. 1936 (Estudios de E. Thurneysen, W. A. Visser't Hooft, etc.)

Engels (F.) "L'origine de la famille, de la proprieté et de l'Etat" trad. fr. 1931.

Ferrero (Leo). "Désespoirs", 1936.

Fiorentino (U.) "Essai sur le mariage", 1936.

Gasparri: "Tractatus canonicus de matrimonio", 1904.

Iswolsky (H.) "Femmes sovietiques", 1937.

Jouhandeau (M.) "Chroniques maritales", 1938.

Jung (C. G.) "Essais de psychologie analytique", trad. fr. 1931.

Lavaud (R. P.) "Le monde moderne et le mariage chrétien", 1934.

—L'idée divine du mariage, 1936.

Kierkegaard "Religion der Tat" (Sein Werk im Auswahl) Trad. alemana de Geismar, 1930.

Koch (C.) "Soren Kierkegaard", trad. fra., 1934.

Marañon "Amiel, un ensayo sobre la timidez".

Nygren (A.) "Eros und Agape", 2 vol. Gütersloh, 1937.

Pio X. Encíclica "Casti Connubii" Brujas, 1931.

Pury (R. de) "Eros y Agape" (in "Problèmes de la sexualité) 1937.

Tisseau (P.) "Kierkegaard et l'amour" (Foi et Vie, septe.), 1934.

Westermarck (E.) "A short History of marriage". Londres, 1926.

F I N

INDICE

Págs.

Advertencia 9

LIBRO PRIMERO.—*EL MITO DE TRISTAN*

1.—*El triunfo de la novela y lo que oculta* 15
2.—*El Mito* 18
3.—*Actualidades del mito; razones de nuestro análisis* 23
4.—*El contenido manifiesto de la Novela de Tristán* 26
5.—*Enigmas* 30
6.—*Caballería contra matrimonio* 33
7.—*El amor en la Novela* 36
8.—*El amor del amor* 39
9.—*El amor de la Muerte* 44
10.—*El Filtro* 48
11.—*El amor recíproco, desgraciado* 52
12.—*Una vieja y grave melodía* 56

LIBRO SEGUNDO.—*LOS ORIGENES RELIGIOSOS DEL MITO*

1.—*El "obstáculo" natural y sagrado* 61
2.—*Eros o el deseo sin fin* 63
3.—*Ágape o el amor cristiano* 70
4.—*Oriente y Occidente* 73
5.—*La repercusión del cristianismo en las costumbres occidentales* 76
6.—*El amor cortesano: trovadores y cátaros* 79
7.—*Herejía y poesía* 86
8.—*Objeciones* 93
9.—*Los místicos árabes* 104
10.—*Del amor cortesano a la Novela Bretona* 110

INDICE

Págs.

11.—*De los mitos célticos a la Novela Bretona* 115
12.—*Primeras conclusiones* 120

LIBRO TERCERO.—*PASIÓN Y MISTICISMO*

1.—*Planteamiento del problema* 125
2.—*Tristán: una aventura mística* 127
3.—*Curiosas, aunque inevitables transposiciones* 135
4.—*Los místicos ortodoxos y el lenguaje de la pasión* 137
5.—*Retórica cortesana en los místicos españoles* 144
6.—*Nota sobre la Metáfora* 150
7.—*Liberación final de los místicos* 153
8.—*Crepúsculo del amor-pasión* 156

LIBRO CUARTO.—*EL MITO EN LA LITERATURA*

1.—*De una influencia precisa de la literatura sobre las costumbres* 161
2.—*Las dos rosas* 163
3.—*Sicilia, Italia, Beatriz, Símbolo* 166
4.—*Petrarca o el Retórico convertido* 170
5.—*La inversión de un ideal: la picardía* 176
6.—*Continuación de la caballería hasta Cervantes* 179
7.—*Romeo y Julieta.—Milton* 181
8.—*"L'Astrée": de la mística a la psicología* 185
9.—*Corneille, o el mito combativo* 188
10.—*Racine, o el mito desencadenado* 192
11.—*Fedra, o el mito "castigado"* 194
12.—*Eclipse del mito* 198
13.—*Don Juan y Sade* 202
14.—*La Nueva Heloísa* 206
15.—*El romanticismo alemán* 209
16.—*Interiorización del mito* 213
17.—*Stendhal o el "fiasco" de lo sublime* 217
18.—*Wagner o el último toque* 221
19.—*Vulgarización del mito* 226
20.—*El instinto glorificado* 231
21.—*La pasión en todos los dominios* 234

LIBRO QUINTO.—*AMOR Y GUERRA*

1.—*Paralelismo de las formas* 239
2.—*Lenguaje guerrero del amor* 241
3.—*La canallería, ley del amor y de la guerra* 244
4.—*Los torneos, o el mito en acto* 247
5.—*Condottieri y cañones* 251
6.—*La guerra clásica* 255

INDICE

Págs

7.—*La guerra de encajes* 258
8.—*La guerra revolucionaria* 261
9.—*La guerra nacional* 264
10.—*La guerra total* 267
11.—*La pasión transportada a la política* 270

LIBRO SEXTO.—*EL MITO CONTRA EL MATRIMONIO*

1.—*Crisis moderna del matrimonio* 277
2.—*La idea moderna de la felicidad* 282
3.—*"¡Amar, es vivir!"* 284
4.—*De la anarquía al eugenismo* 290

LIBRO SÉPTIMO.—*EL AMOR ACCIÓN O DE LA FIDELIDAD*

1.—*Necesidad de una decisión* 297
2.—*Crítica del matrimonio* 299
3.—*El matrimonio como decisión* 302
4.—*Sobre la fidelidad* 305
5.—*Eros salvado por Agape* 311
6.—*Las paradojas de Occidente* 316
7.—*Allende la tragedia* 320

APÉNDICES

1.—*Carácter sagrado de la leyenda* 327
2.—*Caballería Sagrada* 329
3.—*Canciones de Gesta y Novelas Cortesanas* 330
4.—*Concepciones orientales del amor* 333
5.—*Mística y amor cortesano* 335
6.—*Dante, hereje* 338
7.—*"Flechazo" y conversión* 340
8.—*Pasión y Ascesis* 341
9.—*San Francisco de Asís y los Cátaros* 343
10.—*Sobre el sadismo* 345
11.—*Más allá de nuestras seguridades* 346

NOTA BIBLIOGRÁFICA 347

La impresión de esta obra
se terminó en los talleres
de la
"EDITORIAL GALATEA",
(Higinio Arias Urzay),
M. Gutiérrez Nájera 179,
México, D. F.,
el día 23 de junio
de 1945.

Denis de Rougemont

Partiendo de un análisis del mito de Tristán, el autor se remonta a sus orígenes religiosos, y lo relaciona luego con la pasión y el misticismo, la literatura, la guerra, el adulterio, la acción y el matrimonio. Uno de los libros más clásicos e importantes sobre la materia

Publicado en 1938, **Amor y occidente** es el ensayo más célebre del escritor suizo de expresión francesa Denis de Rougemont. Este ambicioso estudio de la pasión amorosa en la cultura occidental intenta responder a tres interrogantes capitales: *¿Por qué preferimos cultivar en el amor una pasión que conduce a la muerte y se opone radicalmente al matrimonio? ¿Por qué preferimos el amor mortal al amor feliz, puramente físico, de los orientales? ¿Por qué se compara con tanta frecuencia a la pasión amorosa con la exaltación religiosa?* El autor recorre la historia de la literatura: desde el Renacimiento y el amor cortesano de Petrarca hasta el siglo XIX y la concepción de la pasión sublime en Stendhal; explora las diversas connotaciones del lenguaje guerrero en el amor y la retórica del misticismo en la expresión sentimental; examina finalmente la influencia del mito de la pasión en la vida contemporánea, mostrando que la crisis actual del matrimonio encuentra allí una explicación elocuente: cultivamos en efecto dos morales incompatibles, la pasión profana y su negación más contundente, el amor cristiano que culturalmente implica la unión conyugal.